

LICENTIATUPPSATS  
2016

## NOCTURNES

Le monde du sommeil dans  
*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust

Mersiha Bruncevic



UNIVERSITY OF  
GOTHENBURG

INSTITUTIONEN FÖR  
SPRÅK OCH LITTERATURER



« Je dors mais mon cœur veille. »

*Le Cantique des cantiques*

« Les rêves sont des mouvements secrets qu'on ne met pas assez à leur vraie place. »

*Les crimes de l'amour*, Marquis de Sade

À la Recherche du temps perdu contient sept tomes :

- *Du Côté de chez Swann*
- *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*
- *Le Côté de Guermantes*
- *Sodome et Gomorrhe*
- *La Prisonnière*
- *Albertine disparue*
- *Le Temps retrouvé*

L'édition de la Pléiade qui sera citée dans la présente étude, établie par Jean-Yves Tadié (1987-1989), est divisée en quatre volumes :

- Volume I : *Du Côté de chez Swann, À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (première partie)
- Volume II : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (deuxième partie) *Le côté de Guermantes*
- Volume III : *Sodome et Gomorrhe, La Prisonnière*
- Volume IV : *Albertine disparue, Le Temps retrouvé*

## Table des matières

<b>1. Introduction</b>	<b>1</b>
1.1 Objectif de l'étude, approche théorique et méthodologique	3
1.2 Recherches antérieures	8
1.3 Organisation de l'étude	13
<b>2. Cadre théorique et méthodologique</b>	<b>15</b>
2.1 Définition de la notion de l'espace	15
2.2 Cadre narratologique	17
2.3 Cadre intertextuel	21
<b>3. Monde du sommeil</b>	<b>29</b>
3.1 Espaces proustiens	29
3.2 L'espace du sommeil	34
3.3 Progression : exposition des trois volets du sommeil dans <i>À la recherche du temps perdu</i>	39
<b>4. Pèlerinages nocturnes dans <i>Du côté de chez Swann</i></b>	<b>51</b>
4.1 Le sacré	51
4.2 Projections et réflexions	67
4.3 Dimensions verticales	82
<b>5. Catabases oniriques d'<i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i> à <i>Sodome et Gomorrhe</i></b>	<b>87</b>
5.1 Le profane et le transgressif	90
5.2 Corps et décadence	101
5.3 Dimensions horizontales	110
<b>6. Errances du sommeil dans <i>La Prisonnière</i>, <i>Albertine disparue</i> et <i>Le Temps retrouvé</i></b>	<b>121</b>
6.1 La relativité du « réel »	124
6.2 Dormeurs éveillés	128
6.3 Dimensions transversales	138
<b>7. Conclusion</b>	<b>147</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>151</b>

# 1. Introduction

Il y a dans l'univers d'À *la recherche du temps perdu*<sup>1</sup> un paradoxe remarquable: celui du dormeur éveillé. Son rôle et sa signification occupent une place considérable dans la critique proustienne<sup>2</sup>, même si le terme en tant que tel ne paraît que quelques fois dans le texte<sup>3</sup>. Cet état d'esprit où le personnage n'est ni endormi ni éveillé est l'un des aspects les plus caractéristiques du sommeil proustien. Le narrateur de la *Recherche* décrit cette expérience paradoxale comme une façon d'accéder aux strates inaccessibles du monde, de l'existence et des êtres :

Tout un promontoire du monde inaccessible surgit alors de l'éclairage du songe et entre dans notre vie, dans notre vie où comme le dormeur éveillé nous voyons les personnes dont nous avons si ardemment rêvé que nous avons cru que nous ne les verrions jamais qu'en rêve<sup>4</sup>.

Ceux qui dorment dans la *Recherche* vivent, éprouvent, explorent et désirent de façon presque charnelle. Il semble parfois qu'une toute autre vie incommunicable soit menée dans le sommeil. Il en est de même, peut-être, lorsqu'on parle du sommeil hors la littérature. Même si la science cherche à nous fournir des réponses psychologiques et physiologiques, la nature de

---

<sup>1</sup> Dans la présente étude nous utiliserons l'édition suivante : Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 4 tomes, 1987-1989. À *recherche du temps perdu* sera cité de façon suivante : RTP, tome, page, par exemple : RTP, II, 220.

<sup>2</sup> Voir par exemple : Bizub, Edward, *Proust et le moi divisé. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève, Librairie Droz, 2006, surtout les chapitres « Le dormeur éveillé et Mr Hyde » et « Félicité et sa descendance » ; De Hullu-van Doselaar, Nell, « Le théâtre dans le théâtre ou la scène de la baignoire », *Proust et le théâtre*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2006 ; Breeur Roland, *Singularité et sujet : une lecture phénoménologique de Proust*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2000, surtout le chapitre « Du rêve » ; Caranfa, Angelo, *Proust and the creative silence*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1990 ; Brun, Bernard, « Le Dormeur éveillé. Genèse d'un roman de la mémoire », dans *Études proustiennes* vol. 11, no. 1, 1982.

<sup>3</sup> Lorsque nous parlons du dormeur éveillé chez Proust, il s'agit moins de ces quelques passages du texte où ce terme est mentionné, parce que leur signification est presque négligeable. Il s'agit plutôt d'une manière de concevoir le moi proustien, celui du narrateur, qui s'est construite petit à petit par la critique et comment ce moi se positionne quant à sa perception de sa vie réelle et sa vie onirique. Annelies Schulte Nordholt aborde la notion du dormeur éveillé non pas en tant que terme figurant dans le texte mais en tant que conception de ce moi proustien qui est si fugace. Dans son article « Le Dormeur éveillé comme figure du moi proustien », *Neophilologus*, Amsterdam, Kluwer Academic Press, 1996, pp. 539-554, Schulte Nordholt affirme : « Je voudrais ici tenter une apologie de ce moi contingent et fragmentaire qui est celui du 'dormeur éveillé'. En introduisant le protagoniste de son roman non comme la conscience claire de l'homme éveillé, mais comme une instance floue – ni dormeur ni homme éveillé – qui évolue dans la zone d'ombre entre veille et sommeil, qui n'a pas encore retrouvé la conscience claire mais à qui une lueur de conscience permet déjà de s'observer, Proust n'enrichit-il pas immensément le moi-narrateur qui est au centre de la *Recherche* ? Loin d'être une figure inauthentique et déchue du moi proustien, le dormeur éveillé forme partie intégrante de ce moi. » Selon Schulte Nordholt, les pages initiales de l'ouverture « décrivent en raccourci l'émergence, l'évolution et les figures successives de celui-ci dans le cours du roman. Elles constituent une véritable genèse du moi proustien à partir d'une nuit de l'esprit, dont le sommeil est l'image. » Schulte Nordholt, *op. cit.* p. 540.

<sup>4</sup> RTP, II, 220.

ce phénomène reste difficile à exprimer. La littérature se charge de nous en donner une idée encore plus complexe, englobant non seulement son côté corporel et psychologique, mais aussi d'autres enjeux, surtout ses aspects spirituels, historiques et bien évidemment artistiques et esthétiques. Gérard de Nerval a dit : « Le rêve est une seconde vie »<sup>5</sup>, et c'est en transposant cette idée dans notre lecture de la *Recherche* que la présente étude est née.

Cette autre vie, le « monde inaccessible » dont parle le narrateur, paraît donc dans la *Recherche* sous la forme d'un espace singulier qui surgit lorsque le corps s'endort, à l'intérieur duquel les personnages continuent à vivre une seconde vie en entrant dans cet autre monde.

Nous proposerons que, pour les personnages proustiens, traverser le seuil et pénétrer dans la sphère de cette existence n'a rien à voir avec une simple jouissance du repos. Au contraire, le dormeur y est agité, errant et ambulant, toujours en quête de quelque chose qui lui échappe. Et parce que le dormeur proustien est en quelque sorte éveillé, il devient un insomniaque au sein du monde du sommeil, un être impossible dans une existence paradoxale : un dormeur éveillé. C'est une telle atmosphère de renversement et de bouleversement total qui règne au début de la *Recherche* lorsque le narrateur proclame, dans le tourbillon incertain des années et des souvenirs : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure ».

Nous nommons donc cette étude *Nocturnes*, non seulement parce que la plupart des instants qui seront abordés et analysés ont lieu la nuit (ce qui n'est pas toujours le cas), mais le mot nocturne convient également parce que la représentation du sommeil dans la *Recherche* rappelle aussi la nuit au sens figuré du mot. Par conséquent, même le sommeil qui a lieu le jour est dans la *Recherche* dans une certaine mesure nocturne, car il évoque la *nuit* dans le sens d'ignorance et de confusion, une sorte d'égarement existentiel et un aveuglement intellectuel. Il y a enfin une dernière raison pour laquelle *nocturne* nous a paru le mot juste pour décrire le sommeil proustien : si le sommeil évoque la nuit dans la *Recherche* (au sens figuré ainsi que littéral du mot), les personnages qui s'y livrent sont donc par essence des nocturnes, car ils vivent, comme certaines fleurs et certains animaux, la nuit.

---

<sup>5</sup> De Nerval, Gérard, *Œuvres de Gérard de Nerval*, Paris, Classiques Garnier, tome I, 1958, p. 753.

## 1.1 Objectif de l'étude, approche théorique et méthodologique

L'objectif de la présente étude est d'analyser ce que nous appelons « l'espace du sommeil » dans la *Recherche*. Nous tâcherons de discerner une certaine spatialité du sommeil en le rapprochant des descriptions des lieux « physiques » figurant dans le texte, tels les chambres ou les appartements, les jardins, les villes, etc. Nous examinerons également la possibilité de concevoir les instants oniriques de la *Recherche* comme un ensemble dans le texte, une telle analyse permettant d'en tracer une certaine progression<sup>6</sup> en ce qui concerne l'esthétique<sup>7</sup> et l'imagerie mobilisée<sup>8</sup>.

Tout commence par le sommeil dans la *Recherche*. Dès l'incipit, le sommeil, les rêves, l'insomnie, le somnambulisme et toute sorte de phantasmes oniriques parcourent le texte. Malgré la nature fugace de ces phénomènes, ce qui caractérise le sommeil proustien est une certaine matérialité, une matérialité fondamentalement spatiale. Chez Proust, le phénomène onirique est représenté, dirons-nous, comme un véritable lieu ou un endroit, mais c'est un lieu très complexe qui dépasse les contraintes purement physiques et géographiques. Pour cette raison, il nous semble que les mots comme lieu et endroit ne conviennent pas tout à fait. Nous suggérons en fait que le sommeil se manifeste plutôt comme un *espace*<sup>9</sup> complexe et incertain

---

<sup>6</sup> Dans le sens de « [m]ouvement dans une direction déterminée, mouvement en avant », *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1988.

<sup>7</sup> Par esthétique nous entendons des aspects littéraires qui « répondent aux exigences d'un courant littéraire », Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 43. Cela veut dire des aspects textuels qui rappellent, évoquent et mobilisent certaines exigences particulières d'un courant littéraire ou artistique. Par conséquent une telle analyse de l'esthétique employée dans la description de l'espace du sommeil nous permettra d'élucider sa richesse intertextuelle, car l'esthétique selon cette définition est ce réseau de caractéristiques qui permet le regroupement de certaines œuvres sous le signe d'un courant, un mouvement spécifique. Cette définition telle que la définit Jouve insiste avant tout sur l'esthétique en tant que *caractéristique* d'un mouvement artistique. Elle se distingue donc de son usage historique, ce mot étant pendant les XVIIIe et XIXe siècles plutôt associé à une « science du beau », comme le propose *Le Dictionnaire historique de la langue française*, éd. Rey, Alain, Tomi, Marianne, Tanet, Chantal, Paris, Dictionnaires le Robert, 1999. Néanmoins, dans le même survol historique du mot on retrouve la définition suivante, qui rappelle celle de Jouve et la manière dont nous allons l'utiliser : « [l'esthétique] cherche à délimiter dans une œuvre ce qui lui est spécifique et singulier pour devenir matière à connaissance. » C'est enfin « le projet d'étudier objectivement ce qui est constitutif de l'art ». Notre utilisation du terme esthétique concernera les aspects intertextuels de nos analyses.

<sup>8</sup> Quant à l'imagerie, ce terme correspond dans la présente étude à l'ensemble d'images employées afin de représenter et décrire la spatialité du sommeil telles les sonorités, les impressions sensorielles et les images évoquant les limites et les frontières. Cette définition est basée sur quelques études menées par Georges Poulet (1963), Christophe Gay (1993) et Volker Schlöndorff (1984), et qui seront présentées dans notre sous-chapitre 3.1. *Le Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, indique que ce mot est utilisé pour la première fois dans un contexte artistique et littéraire par Baudelaire lorsque celui-ci parle de « l'imagerie orientale » et de « l'imagerie d'Épinal ». Le sens baudelairien du mot désigne donc « un ensemble d'images de même origine au propre et au figuratif ». Le terme imagerie servira de base à nos analyses des enjeux intratextuels et spatiaux de la représentation du sommeil dans la *Recherche*.

<sup>9</sup> Voir chapitre 2.1 pour une définition et une discussion de ce terme.

dans lequel le narrateur et d'autres personnages entrent, où ils déambulent, et dont ils explorent la topographie particulière et changeante.

Les observations et les réflexions qui traitent des espaces sont abondantes dans la *Recherche*<sup>10</sup>, mais il est parfois difficile de faire une distinction nette entre un *espace* et un *lieu* physique et géographique. Georges Poulet dit que les lieux dans la *Recherche* sont une sorte de prisme grâce auquel on peut comprendre la complexité de cette œuvre et de ses personnages : « sans les lieux [de la *Recherche*] les êtres ne seraient que des abstractions. Ce sont les lieux qui précisent leur image, et qui nous donnent ainsi le support nécessaire, grâce auquel nous pouvons leur assigner un espace dans notre espace mental, rêver d'eux et nous souvenir d'eux »<sup>11</sup>. Dans cette citation Poulet propose un élargissement du concept lieu en y ajoutant l'aspect d'un espace mental. Ce que Poulet appelle « lieu » est donc beaucoup plus complexe qu'un simple *endroit*. D'après lui les lieux de la *Recherche* sont une succession d'images qui vacillent, qui luttent les unes contre les autres et qui donnent enfin lieu à un vertige existentiel<sup>12</sup> : ils sont, selon Poulet, à la fois tangibles et fugaces. Dans la présente étude nous avons donc choisi de parler d'*espaces proustiens* plutôt que de lieux proustiens, malgré le fait que ceux-là se manifestent, à première vue, comme des endroits physiques (de la même manière qu'une ville, une pièce ou un jardin par exemple).

Même si nous présenterons une définition plus précise de ce que nous entendons par espace ci-dessous (voir 2.1), il nous semble important de souligner dès maintenant que l'espace, tel que nous le concevons, est un composant du récit proustien qui se manifeste dans un premier temps comme une sphère dans laquelle les personnages existent, se rendent et vivent mais qui s'avère par la suite être une construction littéraire beaucoup plus tissée et stratifiée, englobant non seulement les enjeux spatiaux mais également temporels et affectifs. Si donc la compréhension de la *Recherche* avec ses personnages nécessite la compréhension de ces espaces, comme le propose Poulet, et si le sommeil en est un, une recontextualisation du sommeil qui nous permettra de le percevoir et de le lire ainsi nous paraît indispensable.

Malgré sa présence continue dans la *Recherche*, le sommeil n'a pas toujours été abordé comme une unité, comme un *ensemble*, par la critique proustienne, car elle a souvent eu tendance à séparer chaque partie où figure le sommeil des autres parties oniriques, traitant chacune comme une partie séparée, voire une digression. Nous proposerons ici, en revanche,

---

<sup>10</sup> Pour des discussions sur les espaces et les lieux de la *Recherche* voir : Erman, Michel *Le bottin des lieux proustiens*, Paris, Gallimard, coll. « La petite vermillon », 2011 ; et Poulet, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>11</sup> Poulet, *op. cit.*, p. 40.

<sup>12</sup> Poulet, *op. cit.*, p. 117.

une lecture qui abordera les instants oniriques comme des parties constituant un ensemble, et cela entre autres, pour la bonne raison qu'il nous semble qu'une telle lecture pourrait fournir une vue plus globale de la représentation du sommeil où les différents instants peuvent s'élucider les uns les autres. Nous ne proposerons pas une intentionnalité de la part de Proust de constituer un dispositif du sommeil à l'intérieur de la *Recherche* : ce que nous voulons proposer par contre est qu'il y a une continuité particulière dans la représentation du sommeil qui mérite d'être étudiée et qui pourrait enrichir la compréhension des instants oniriques chez Proust.

Nous tenons dans ce contexte à signaler la parution en 2010 du livret *Le sommeil et les rêves : montage inédit des textes d'À la recherche du temps perdu*<sup>13</sup>, qui regroupe tous les instants qui sont d'une façon évidente liés au sommeil et aux rêves dans la *Recherche*. C'est un texte qui fait cent-trois pages, un nombre de pages non négligeable, et qui semble confirmer l'importance de la représentation du sommeil et des rêves dans l'œuvre de Proust. Une lecture de ce « montage » montre que les passages évoquant le sommeil peuvent être lus comme une continuité et même considérés comme une sorte d'ensemble, avec une logique interne qui guide la représentation du sommeil au sein de la *Recherche*. La même année est paru un montage pareil dont le titre est *La mémoire involontaire : montage inédit des textes d'À la recherche du temps perdu*<sup>14</sup>, un texte qui fait soixante-trois pages. On retrouve par conséquent également pour la mémoire involontaire une certaine continuité et une logique qui relie des passages souvent séparés par des centaines de pages dans l'œuvre de Proust. Une lecture de ces deux « montages » suggère qu'il y a chez Proust une tendance, explicite ou non consciente, à travailler les aspects importants de son roman de façon globale et cohérente. Enfin, il nous semble pertinent de souligner le fait que le regroupement des instants oniriques comporte une centaine de pages, tandis que les pages traitant de l'un des aspects les plus centraux et les plus abordés par les chercheurs, la mémoire involontaire, sont moins nombreuses.

Les passages oniriques de la *Recherche* ne seront donc pas abordés comme des digressions indépendantes, éparpillées à travers l'œuvre, même s'ils sont en quelque sorte autonomes. Les parties oniriques qui constituent l'espace du sommeil seront pistées de manière chronologique, c'est-à-dire dans l'ordre dans lequel elles paraissent dans la *Recherche*, qui n'est pas, et il est important d'insister là-dessus, l'ordre chronologique dans lequel elles ont

---

<sup>13</sup> Proust, Marcel, *Le Sommeil et les rêves : montage inédit de textes d'À la recherche du temps perdu*, Paris, Typographies expressives, 2010.

<sup>14</sup> Proust, Marcel, *La mémoire involontaire : montage inédit de textes d'À la recherche du temps perdu*, Paris, Typographies expressives, 2010.

été écrites. Nous allons suivre cette progression de l'espace du sommeil à partir de l'« ouverture » du premier tome, *Du côté de chez Swann*, jusqu'au dernier tome, *Le Temps retrouvé*. Comme les passages décrivant des instants oniriques sont nombreux dans la *Recherche*, nous ne pourrions en inclure qu'une partie dans notre étude : nous avons choisi ceux qui nous semblent le mieux illustrer notre propos.

Notre but est donc de proposer une lecture de la représentation du sommeil qui se concentrera sur sa spatialité. Cette analyse comportera également certains enjeux narratologiques actualisés par ce type de construction. La structure complexe, qui englobe des aspects non seulement spatiaux, mais également temporels et sensoriels de l'espace du sommeil, sera analysée. En suggérant que les mêmes aspects se manifestent dans la plupart des descriptions du sommeil dans la *Recherche* nous suggérerons que ces instants oniriques peuvent être lus comme étant interconnectés à cause des enjeux qui y reviennent et reparassent. Nous proposerons enfin que cet ensemble connaisse une progression interne à travers le récit tout comme, par exemple, les personnages ou d'autres espaces figurant dans le texte. Même si les composants globaux de la description du sommeil restent les mêmes (spatiaux, temporels et sensoriels), leurs caractéristiques esthétiques changent au cours du récit, ce qui nous permettra de rapprocher ces descriptions de certaines traditions littéraires à l'aide de comparaisons intertextuelles.

Nous voulons lors de notre étude, du point de vue théorique, faire redécouvrir et remettre en lumière quelques concepts élaborés par Philippe Hamon pour l'analyse des descriptions littéraires, des outils qui ont ensuite été développés par Adam et Petitjean, et aussi, dans une certaine mesure, par Vincent Jouve<sup>15</sup>. Ces outils théoriques, qui datent des années quatre-vingt, méritent d'être reconsidérés en combinaison avec une approche plus récente qui concerne l'intertextualité chez Proust. Ensemble ils peuvent rendre possibles les analyses que nous envisageons des descriptions des espaces oniriques dans la *Recherche*. En outre, une telle réintroduction d'une approche dont les origines sont structuralistes est capable de soutenir la lecture que nous proposons de la continuité de la représentation du sommeil, sans que nous prétendions pour autant à présenter une lecture exhaustive de ce phénomène chez Proust.

Au niveau *intratextuel* nous examinerons la façon dont le sommeil fonctionne comme l'un des espaces du récit en le comparant à d'autres figurant dans le réseau textuel de la

---

<sup>15</sup> Hamon, Philippe, Paris, *L'Analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981 ; Adam, Jean-Michel et André Petitjean, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989 ; Jouve, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.

*Recherche*. Les discussions *intertextuelles* serviront à pister et à illustrer la progression des descriptions du sommeil dans la *Recherche* et comment ce que Jouve appelle la « fonction esthétique »<sup>16</sup> de la représentation de cet espace romanesque change au cours de l'œuvre.

Du point de vue théorique et méthodologique, notre étude utilisera, comme il vient d'être suggéré, une approche à la fois narratologique et intertextuelle. En nous basant sur la richesse historico-littéraire des représentations du sommeil dans la littérature occidentale, nous proposerons une analyse de la progression esthétique de l'espace du sommeil qui suppose qu'il y a une mobilisation de plusieurs de ces traditions littéraires dans la représentation et structuration du monde onirique dans la *Recherche*. C'est une mobilisation qui s'avère parfois explicite et peut-être consciente de la part de Proust, et parfois plus implicite et plutôt symptomatique d'une influence, ou bien d'une contagion, passagère et non intentionnelle. Nous chercherons surtout les traces des traditions littéraires plus anciennes que celle de la psychanalyse, qui est devenue à partir du XIX<sup>e</sup> siècle la pierre de touche des analyses des rêves et du sommeil dans la critique littéraire et les sciences humaines.

Tout en suggérant qu'il existe certains liens entre la représentation de l'espace du sommeil chez Proust et celle d'autres textes, nous ne chercherons donc pas à montrer une influence directe, ou bien la présence effective d'un texte dans un autre. Il s'agit plutôt d'isoler quelques points d'entrecroisement au niveau esthétique. Le côté esthétique de la représentation littéraire d'un espace vise selon Jouve à « répondre aux exigences d'un courant littéraire [...] en connotant une atmosphère »<sup>17</sup> particulière. Nous utiliserons aussi pour désigner ce genre de lien intertextuel le concept « climat intertextuel », établi par Mathieu Vernet<sup>18</sup>, un concept qui sera précisé ci-dessous (voir 2.3).

Yves Hersant écrit ceci sur le rêve à la Renaissance : « En Europe, peu ou point de chamans ; peu ou point de prophètes possédés ; mais une grande variété d'approches du rêve par la littérature, la théorie et les arts »<sup>19</sup>. Dans la *Recherche*, il nous semble que le sommeil devient un lieu où se rejoue cette grande variété d'approches, créant une parenté entre la *Recherche* et des œuvres parfois inattendues.

La manière dont nous allons lire la *Recherche* a pour présupposé que cette œuvre peut être décrite comme « inachevée », ou peut-être même comme un livre « rhizomique », pour

---

<sup>16</sup> Jouve, *op. cit.*, p. 43. Nous reviendrons à cette notion et ses implications particulières au cours de la présente étude.

<sup>17</sup> *Loc. cit.*

<sup>18</sup> Notre discussion sur le climat intertextuel sera présentée ci-dessous. Le terme vient d'une étude de Mathieu Vernet qui traite des relations intertextuelles entre Proust et Baudelaire. Vernet, Mathieu, *Mémoire et oubli de Baudelaire dans l'œuvre de Proust*, thèse soutenue à Paris-Sorbonne, le 23 novembre 2013.

<sup>19</sup> Hersant, Yves, *La renaissance et le rêve : Bosch, Véronèse, Greco*, Paris, RMN, 2013, p. 5.

emprunter un terme à Deleuze et Guattari, selon lesquels un tel livre « n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde »<sup>20</sup>. À notre avis, l'espace du sommeil fonctionne mieux que tout autre élément de la *Recherche* comme une sorte de charnière connectant le texte-milieu, c'est-à-dire le roman lui-même, à une continuité historico-littéraire, à savoir aux textes qui l'ont précédé, mais aussi des textes qui ont succédé à l'œuvre. Nous pousserons cette supposition encore plus loin en proposant que cette constellation intertextuelle dévoile le rôle central et fondamental du sommeil dans la *Recherche*. Selon Malcolm Bowie, « Proust's novel re-dreams European literature »<sup>21</sup>, ce qui semble suggérer que cette œuvre, sous l'optique du sommeil, reconfigure les relations que l'on suppose exister entre certaines œuvres littéraires. Edmund Wilson propose même que la *Recherche* soit comme un rêve dont la composition est symphonique<sup>22</sup> et dans lequel se réunissent plusieurs textes, influences et genres disparates<sup>23</sup>. Bowie et Wilson nous invitent ainsi à un examen des rapports intertextuels qu'il peut y avoir entre la *Recherche* et d'autres œuvres littéraires. Notre étude constituera une continuation à ces tentatives, à cette différence que nous effectuerons une lecture qui se concentre sur le sommeil dans la *Recherche* comme un ensemble, un espace qui peut être considéré comme continu, qui suit une progression esthétique propre à lui.

## 1.2 Recherches antérieures

La recherche sur l'œuvre de Proust étant abondante, nous choisirons sous cette rubrique de nous concentrer sur celle qui traite d'aspects que nous estimons essentiels pour notre étude. Tout d'abord, la première monographie dédiée spécifiquement aux rêves dans la *Recherche* fut *Proust's Nocturnal Muse* de William Stuart Bell parue en 1962<sup>24</sup>. Cette monographie reste, encore aujourd'hui, la seule entièrement consacrée aux phénomènes oniriques dans la *Recherche*. Une anthologie qui traite du sommeil et des rêves dans la *Recherche* sous le titre

---

<sup>20</sup> Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Gallimard, 1980, p. 31.

<sup>21</sup> Malcolm Bowie cité par Martha Wiseman dans « Waking to the dream : Proust's dream theatre », Éditions Rodopi, Amsterdam et New York, *Mille et une nuits dans la Recherche*, 2004, p. 85.

<sup>22</sup> Wilson, Edmund, *Axel's Castle*,

<https://ia700407.us.archive.org/33/items/axelscastle030404mbp/axelscastle030404mbp.pdf>, p. 197. Accédé le 20 novembre, 2015.

<sup>23</sup> Wilson, *op. cit.*, p. 179.

<sup>24</sup> Bell, Stuart, *Proust's Nocturnal Muse*, Columbia University Press, 1962.

*Mille et une nuits dans la Recherche* est parue en 2004<sup>25</sup>. Cet ouvrage est une sélection d'articles qui aborde les aspects oniriques chez Proust principalement d'un point de vue comparatiste et intertextuel. Ces deux œuvres sont les plus exhaustives en ce qui concerne notre sujet. *L'écrivain, le sommeil et les rêves : 1800-1945* par Fanny Déchanet-Platz<sup>26</sup> traite d'une période limitée dans la littérature, et ce n'est par conséquent pas une étude qui traite spécifiquement de la *Recherche*. Néanmoins, dans cet ouvrage, Proust et la *Recherche* jouent souvent un rôle central dans les analyses, et il est pour cette raison indispensable à une étude sur le sommeil proustien. Selon Déchanet-Platz, la représentation de la spatialité chez Proust est inhérente à l'analyse du sommeil proustien. C'est une manière d'aborder les instants oniriques dans la *Recherche* qui est donc particulièrement intéressante pour notre travail.

Outre les œuvres que nous venons de mentionner, spécifiquement dédiées aux instants oniriques chez Proust, il y a une gamme d'autres textes, d'articles et de chapitres consacrés au sommeil dans la *Recherche*. Nicole Deschamps<sup>27</sup> constate que les études de la représentation du sommeil et des rêves chez Proust peuvent, dans un premier temps, sembler s'orienter vers l'un des deux pôles d'interprétation principaux, ces deux pôles descendent, selon Deschamps, principalement de Gérard de Nerval et de Sigmund Freud. Le pôle Nerval aborde le sommeil en tant qu'« immémorial lieu commun de la littérature ». Le côté Freud y entrevoit d'après Deschamps « la 'voie royale' d'un savoir sur l'inconscient »<sup>28</sup>. Deschamps rejette une focalisation trop nette sur l'un de ces pôles, qu'elle considère comme trop réductrice, et affirme qu'il faut à la place réunir les deux perspectives afin de comprendre la complexité de l'approche proustienne : « Proust est bien le sorcier, l'enchanteur, le créateur de merveilleux qu'est tout poète [...]. Bien que par des méthodes très différentes, les principales études directement ou indirectement consacrées au rêve chez Proust semblent s'orienter vers l'un ou l'autre de ces deux pôles d'interprétation qu'il faudrait englober »<sup>29</sup>. Cependant, dans une note de bas de page Deschamps précise qu'il y a en fait trois orientations dont il faut tenir compte dans une étude du sommeil proustien : les orientations thématique, psychanalytique et génétique<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> Éd. Houppermans, Sjef, *Mille et une nuits dans la Recherche*, Amsterdam et New York, Éditions Rodopi, 2004.

<sup>26</sup> Déchanet-Platz, Fanny, *L'écrivain, le sommeil et les rêves : 1800-1945*, Paris, NRF Gallimard, 2008.

<sup>27</sup> Deschamps, Nicole, « Le sommeil-rêve comme laboratoire du texte proustien », *Études Françaises*, vol. 30, no. 1, 1994, pp. 59-79.

<sup>28</sup> Deschamps, *op. cit.*, p. 61.

<sup>29</sup> Deschamps, *op. cit.*, p. 62.

<sup>30</sup> *Loc. cit.*

Nous trouvons que ce type de cristallisations qui existent dans la critique proustienne autour d'une orientation spécifique peut créer certains obstacles à la compréhension du sommeil chez Proust et sa fonction dans l'œuvre. Nous proposerons pour cette raison dans la présente étude que le sommeil chez Proust soit un composant bien structuré et stratifié, qui ne doit pas être traité uniquement comme un thème, car il a des thématiques internes propres à lui. Le sommeil proustien est aussi bien plus que la manifestation d'une psyché (que ce soit celle de l'auteur ou celle du narrateur), car comme nous le verrons, la représentation du sommeil est chez Proust saturée d'enjeux historico-littéraires et intertextuels qu'il importe de ne pas négliger.

Harold Bloom a dit dans une interview dans *The Paris Review* : « I'm not interested in a Freudian reading of Shakespeare but a kind of Shakespearean reading of Freud »<sup>31</sup>. C'est une approche qui ressemble à la nôtre en ce qui concerne la psychologie du sommeil chez Proust ; nous ne tenterons pas de faire une étude psychologique du sommeil, mais plutôt une étude littéraire de ce qui, à première vue, pourrait être perçu comme la psychologie de la *Recherche*. Bloom ajoute dans la même interview, en parlant du bouleversement complet qu'il a éprouvé en lisant *Troilus et Cressida* : « Freud, doubtless, would wish to reduce [my reading experience] to the sexual thought, or rather, the sexual past. But increasingly it seems to me that literature, and particularly Shakespeare, who is literature, is a much more comprehensive mode of cognition than psychoanalysis can be »<sup>32</sup>. Partant, nous allons aborder la représentation du sommeil comme une expression littéraire qui a des aspects psychologiques, et non pas comme une expression psychologique qui prend une forme littéraire et textuelle. Parce que nous tâcherons d'éviter de placer notre étude dans l'un des champs de recherche évoqués ci-dessus, essayant plutôt d'englober les trois, il faut dans ce qui suit tracer les lignes de cette répartition et observer comment elle se manifeste dans la critique.

Pour ce qui est des études qui abordent le sommeil du point de vue thématique, le sommeil est souvent associé à d'autres thèmes « majeurs » dont il fait partie intégrante, n'étant pas considéré comme un composant essentiel ou charnière du texte en lui-même. Assumant ainsi un rôle subalterne par rapport à, par exemple, la mémoire involontaire, la création artistique, la jalousie ou la connaissance de soi, le sommeil est relégué aux marges de la critique thématique. Souvent, les parties oniriques sont présentées comme le moyen qui rend un but ultérieur possible, à savoir une manière d'accéder au temps perdu pour « présentifier

---

<sup>31</sup> Weiss, Antonio, *The Paris Review*, « Harold Bloom, The Art of Criticism No. 1 », <http://www.theparisreview.org/interviews/2225/the-art-of-criticism-no-1-harold-bloom>, accédé le 24 novembre 2015.

<sup>32</sup> *Loc. cit.*

l'absent »<sup>33</sup>, à la muse en substituant le « réel pour créer un monde artistique »<sup>34</sup>, à un amour perdu<sup>35</sup>, ou enfin pour retrouver des êtres morts que l'on regrette, car dans le sommeil les morts « deviennent de véritables fantômes »<sup>36</sup> mi-vivants. Ne souhaitant d'aucune manière remettre en question l'intérêt de ce genre d'études, il nous semble toutefois que les démarches thématiques risquent dans une certaine mesure de rendre la question onirique aléatoire en faisant du sommeil un élément structurant qui soutient d'autres enjeux au lieu d'être un sujet méritant d'être abordé pour lui-même. Cela peut résulter en une démarche qui néglige le fait que le sommeil constitue une partie considérable de la *Recherche* (occupant environ deux fois plus de pages que la mémoire involontaire, par exemple, voir notre chapitre 1.1). C'est donc un aspect du texte qui est loin d'être dispersé dans des fragments éparpillés et brefs.

Les études proustiennes basées sur des théories psychologiques traitent, naturellement, du sommeil. La psychanalyse suppose que le sommeil et le rêve sont, en premier lieu, des manifestations de processus mentaux et du subconscient. L'ouvrage le plus connu dans ce domaine est sans doute *Le Temps sensible*<sup>37</sup>, dans lequel Julia Kristeva aborde le roman comme *thérapie*, et par là aussi le rôle que joue le sommeil dans cette thérapie. *Le Lac inconnu*<sup>38</sup> écrit par Jean-Yves Tadié piste les entrecroisements entre la *Recherche* et la psychanalyse. *Le Sens de la mémoire*<sup>39</sup> du même auteur et son frère Marc Tadié, est un ouvrage qui discute aussi le sommeil, explorant le rapport entre la neuroanatomie et les représentations littéraires du sommeil chez Proust entre autres. Enfin, *Proust et le moi divisé*<sup>40</sup> d'Edward Bizub propose également un survol de la psychologie du sommeil en discutant de l'émergence du somnambulisme en tant que trouble pendant le XIX<sup>e</sup> siècle et la manière dont ce phénomène se manifeste dans la *Recherche*.

On affirme souvent que Proust n'a pas connu les travaux de Freud, mais son père, le docteur Adrien Proust travaillait au même hôpital que Freud, la Salpêtrière, où les idées sur l'ontologie et la nature du sommeil étaient au premier plan à l'époque. Adrien Proust participait aussi aux recherches de Jean-Martin Charcot qui étudiait des personnes souffrant de troubles du sommeil et du somnambulisme, ou les troubles des « dormeurs éveillés »

<sup>33</sup> Nemoto, Misako, « Le Sommeil proustien ou une nouvelle phénoménologie du présent », *Mille et une nuits dans la Recherche*, p. 121.

<sup>34</sup> Goga, Yvonne, « Le rêve de la 'mer gothique' », *Mille et une nuits dans la Recherche*, p. 139.

<sup>35</sup> Hicks, Eric, C., « Swann and the World of Sleep », *Yale French Studies*, no. 34, 1965. p. 108.

<sup>36</sup> Houppermans, Sjeff, « Randonnée onirique », *Proust constructiviste*, Amsterdam et New York, Éditions Rodopi, 2007, p. 109.

<sup>37</sup> Kristeva, Julia, *Le Temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994.

<sup>38</sup> Tadié, Jean-Yves, *Le Lac inconnu: entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012.

<sup>39</sup> Tadié, Jean-Yves et Tadié, Marc, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Folio, coll. « Folio Essais », 1999.

<sup>40</sup> Bizub, Edward, *Proust et le moi divisé. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale 1874-1914*, Paris, Librairie Droz, 2005.

comme on les appelait jadis. Cette atmosphère scientifique aura sans doute nourri les connaissances du jeune Marcel Proust, qui s'intéressait d'ailleurs beaucoup aux sciences naturelles et aux progrès scientifiques de son époque<sup>41</sup>. Sa propre lecture de *Le sommeil et les rêves* d'Alfred Maury montre à quel point Proust fut versé dans les études psychologiques contemporaines. Fanny Déchanet-Platz a écrit un article à ce propos : « Le sommeil et les rêves dans *À la recherche du temps perdu* : Proust lecteur d'Alfred Maury »<sup>42</sup>. Malgré l'intérêt des études psychanalytiques, celles-ci demeurant concentrées sur l'aspect mental, psychique et affectif du sommeil, marginalisent, à notre sens, bien souvent la richesse historique, anthropologique, culturelle et avant tout littéraire de la représentation du sommeil chez Proust.

Enfin, la critique génétique aborde le rapport qu'entretient le sommeil dans la *Recherche* avec un réseau intertextuel plus étendu, où le côté psychologique est intégré à cause de son influence bien établie sur Proust dans le développement de son œuvre<sup>43</sup>. Outre les influences implicitement psychologiques dans la *Recherche*, Bernard Brun<sup>44</sup> montre clairement que Proust s'inspire de récits oniriques en écrivant et en structurant son œuvre, et que les *Mille et une nuits* est l'une des sources les plus évidentes de cette structure onirique. Anne Simon trace dans « De *Sylvie* à la *Recherche* : Proust et l'inspiration nervalienne » l'influence des récits oniriques de Gérard de Nerval sur la genèse de la *Recherche*<sup>45</sup>. Les travaux de ces deux chercheurs sont parmi ceux qu'il nous semble obligatoire de consulter pour chaque étude du sommeil dans la *Recherche*.

Tout en tenant compte des lectures apportées par ces trois domaines de recherche, nous allons donc pour notre part proposer une démarche consistant à traiter le sommeil dans la *Recherche* et ses différents aspects comme un ensemble, et non pas comme des fragments décousus, intégrant ainsi les approches thématique, psychologique et génétique dans une étude principalement narratologique et intertextuelle. Nous tâcherons plus spécifiquement de montrer comment cet ensemble fonctionne comme un *espace* dans le texte et la façon dont celui-ci est représenté et décrit. Nous tâcherons également de montrer que le sommeil devient

<sup>41</sup> Voir par exemple : Sara Danius dans *Prousts motor*, Stockholm, Bonnier essä, 2000 ; Jonathan Lehrer, *Proust was a neuroscientist*, Canongate Books, 2012 et aussi Edward Bizub, *op. cit.*

<sup>42</sup> Déchanet-Platz, Fanny, « Le sommeil et les rêves dans *A la recherche du temps perdu* : Proust lecteur d'Alfred Maury », <http://www.fabula.org/colloques/document1638.php>, accédé le 24 novembre 2015.

<sup>43</sup> Comme Tadié, Bizub et Kristeva l'ont montré dans les ouvrages cités.

<sup>44</sup> Bernard Brun a écrit un nombre d'articles sur le sujet du sommeil chez Proust : « Le Fauteuil magique » paru dans *Mille et une nuits dans la Recherche*, Amsterdam et New York, Éditions Rodopi, 2004 ; « Étude génétique de l'ouverture de la prisonnière » *Cahiers Marcel Proust*, no. 14, 1987, et « Le Dormeur éveillé. Genèse d'un roman de la mémoire » *Études proustiennes* vol. 11, no. 11, 1982.

<sup>45</sup> Simon, Anne, « De *Sylvie* à la *Recherche* : Proust et l'inspiration nervalienne », *Romantisme*, vol. 27, no. 95, 1997, pp. 39-49.

chez Proust un lieu parmi d'autres, comme les villes, les maisons, les appartements et les chambres, etc. Mais les lieux ne sont jamais simples chez Proust. C'est pour cette raison que nous ne parlerons pas de lieux proustiens mais plutôt des *espaces* proustiens : Comme nous pourrions le constater, chaque espace est en fait chez Proust une construction qui réunit des aspects spatiaux aux aspects psychologiques, sensoriels et temporels. Étudier l'espace proustien, c'est étudier tout un réseau d'éléments interconnectés, un aspect qui est développé par plusieurs chercheurs. Nous avons déjà mentionné Georges Poulet qui analyse spécifiquement l'espace proustien<sup>46</sup>, tout comme le font Christophe Gay<sup>47</sup> et Volker Schlöndorff<sup>48</sup> dont les recherches sont fondamentales pour notre étude. Nous nous baserons également sur une étude de Patricia Limido-Heulot<sup>49</sup>, qui traite du concept de l'espace dans l'art d'une manière plus générale. Nous reviendrons aux travaux de ces chercheurs dans notre discussion sur les espaces proustiens (voir 3.1-3.2). Nous nous appuyerons également sur les travaux d'autres chercheurs, que nous évoquerons au fur et à mesure de nos analyses.

### 1.3 Organisation de l'étude

Partant d'une analyse narratologique et intertextuelle, qui s'interroge sur les enjeux de la représentation de l'espace du sommeil chez Proust, notre deuxième chapitre abordera pour commencer la définition du terme *espace* et ses enjeux théoriques (2.1). Dans le même chapitre nous présenterons également notre cadre théorique et méthodologique de façon plus détaillée. L'approche narratologique et intertextuelle qui vise à établir certains rapports entre le sommeil chez Proust et le sommeil dans quelques autres textes, sera donc présentée dans ce deuxième chapitre (voir 2.2 et 2.3).

Le troisième chapitre se concentrera sur la notion des *espaces proustiens* (3.1). Nous y examinerons avant tout la façon dont ils se manifestent dans le texte, une étude que nous mènerons en observant l'imagerie qui est employée pour les décrire. La deuxième partie de ce chapitre sera consacrée spécifiquement à *l'espace du sommeil* et les spécificités qui lui sont propres (3.2).

---

<sup>46</sup>Poulet, Georges, *L'Espace proustien*, Gallimard, 1963.

<sup>47</sup> Gay, Christophe, « L'espace discontinu de Marcel Proust », *Géographie et cultures*, no. 6, 1993. [http://www.mgm.fr/ARECLUS/page\\_auteurs/Gay14.html](http://www.mgm.fr/ARECLUS/page_auteurs/Gay14.html)

<sup>48</sup>Schlöndorff, Volker, « A propos de l'adaptation d'*Un amour de Swann*. Notes de travail », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, n° 34, 1984.

<sup>49</sup>Limido-Heulot, Patricia, *Les Arts et l'expérience de l'espace*, Paris, Éditions Apogée, 2015.

L'analyse de la progression esthétique commencera dans le quatrième chapitre de la présente étude, où nous aborderons les caractéristiques de sa manifestation dans le premier tome, *Du Côté de chez Swann*. Les analyses menées dans ce chapitre ont pour but d'examiner une parenté particulière entre le sommeil dans le premier tome de la *Recherche* et une tradition biblique et scripturaire de la représentation du sommeil.

Puis, dans le chapitre 5 nous examinerons comment la représentation de l'espace du sommeil évolue et change dans les tomes *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le Côté de Guermantes* I et II, et *Sodome et Gomorrhe*. Nous examinerons les rapports entre l'esthétique du romantisme, plus précisément son sous-genre le romantisme noir, et celle qui est mobilisée pour dépeindre l'espace du sommeil dans ces tomes centraux de la *Recherche*.

Le dernier chapitre avant la conclusion, le chapitre 6, examinera enfin comment l'espace du sommeil est représenté dans *La Prisonnière*, *Albertine disparue* et *Le Temps retrouvé*. Dans ce dernier volet de l'analyse nous tracerons la présence d'une esthétique moderniste dans le texte qui contribue à souligner la nature paradoxale du sommeil et du somnambulisme.

Cette progression de la représentation du sommeil en trois temps fait de l'espace du sommeil une sorte de triptyque littéraire, ressemblant au triptyque pictural avec ses trois volets, dont les trois tableaux constituent une seule œuvre, dépeignant une scène ou une histoire particulière. C'est une logique pareille qui guide notre lecture de l'espace du sommeil dans la *Recherche* : à travers ces trois volets le monde du sommeil surgit un monde où se déroule une seconde vie, la vie onirique de la *Recherche*.

## 2. Cadre théorique et méthodologique

### 2.1 Définition de la notion de l'espace

Nous voulons parler du sommeil en tant qu'espace dans la *Recherche*, mais déjà là un premier défi s'impose. Avant que l'on puisse parler de l'espace du sommeil, il faut préciser ce que nous entendons par *espace*, un terme utilisé dans plusieurs contextes différents dans la critique littéraire, surtout depuis les années soixante et après ce que l'on appelle « le tournant spatial »<sup>50</sup>. Dans la présente étude nous n'utiliserons pas le mot espace dans son sens plus philosophique et abstrait. Nous n'aborderons pas non plus la littérature et le texte en tant qu'espace. Pour cette raison des concepts comme l'hétérotopie, établi par Michel Foucault<sup>51</sup>, ne feront pas partie de notre étude, ni le discours de Henri Lefebvre<sup>52</sup> sur la production de l'espace. Enfin, la lecture géocritique de la littérature proposée par Bernard Westphal dans son essai *La Géocritique. Réel, fiction, espace*<sup>53</sup> ne sera pas abordée, Westphal explorant les liens qui relient les espaces fictifs à leurs équivalents réels, ce qui n'entre pas dans notre propos. Notre étude ne s'inscrira donc pas dans le domaine de recherche analysant la dimension sociologique de l'espace, ou bien le texte littéraire en tant qu'espace.

Selon *Le Petit Robert*<sup>54</sup>, le mot *espace* peut avoir le sens de « lieu, place, superficie, surface »<sup>55</sup> ; « distance » qui « sépare deux points, deux lignes, deux objets »<sup>56</sup> et aussi le sens temporel d'une « étendue de temps »<sup>57</sup>. Le mot espace se réfère par conséquent à des entités matérielles, immatérielles et temporelles. Sa matérialité est évidente : *une surface*, comme un champ de course ou une arène sont des lieux physiques. *La distance entre deux points*, en revanche, est une étendue vide et intangible, mais c'est un vide qui relie néanmoins deux

---

<sup>50</sup> Le tournant spatial est défini ainsi par Robert Tally dans *Spatiality* : « The increased attention to matters of space, place and mapping in literary and cultural studies, as well as in social theory, philosophy, and other disciplinary fields, since roughly the 1960s. The spatial turn has been analyzed and sometimes promoted by Denis Cosgrove, Fredric Jameson, David Harvey, and Edward Soja. », Abingdon, Routledge, 2013, p. 159.

<sup>51</sup> Michel Foucault développe le terme hétérotopie dans son discours « Des espaces autres », *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. Quatro, 1984, pp. 1571.

<sup>52</sup> Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Paris, 4 éd. Economica, coll. « Ethnosociologie », [1974], 2000.

<sup>53</sup> Westphal, Bernard, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les éditions de minuit, 2007.

<sup>54</sup> Texte remanié et amplifié sous la direction de Rey-Debove, Josette et Rey, Alain, *Le Nouveau Petit Robert 2006*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2006.

<sup>55</sup> *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 944.

<sup>56</sup> *Loc. cit.*

<sup>57</sup> *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 945.

lieux ou deux espaces. *La durée* qui sépare deux moments est enfin temporelle et désigne le passage du temps.

Dans son étude *Les Arts et l'expérience de l'espace*<sup>58</sup>, Patricia Limido-Heulot cerne elle aussi plusieurs axes du terme espace, qui est « à la fois tout concret et tout abstrait. Tout concret, car il est ce que le corps rencontre individuellement avec chaque geste [...] tout abstrait car il n'est rien en soi-même, mais seulement ce réseau originaire de directions, de dimensions (d'ici à là-bas, du haut vers le bas, du dedans au dehors). Le corps et l'expérience corporelle sont comme la matrice à partir de laquelle s'appréhende et se mesure l'espace »<sup>59</sup>.

Lorsque nous disons espace, nous le concevons en premier lieu comme un phénomène concret, car c'est cela que rencontre le corps, chaque expérience vécue est une *rencontre entre le corps et l'espace*. En cela l'espace est matériel, car il fait toujours partie de nos expériences sensorielles et corporelles. Mais l'espace demeure néanmoins abstrait, car il n'est rien : c'est un vide rempli de directions, de dimensions et d'objets. La seule façon donc de le mesurer et de l'appréhender est par le déplacement, par le mouvement et par l'exploration de l'espace comme le soutient Limido-Heulot. En se déplaçant d'ici au là-bas, du haut vers le bas et du dedans au dehors, du maintenant au plus tard, l'espace devient mesurable et cernable.

Dans la *Recherche* les espaces constituent souvent une sorte d'arrière-plan sur lequel se détachent certains phénomènes (les jeux sociaux, la mondanité, les amitiés, les relations amoureuses, etc.) et abstractions (le sublime, les fantasmes, l'imaginaire). Par cela, les espaces de la *Recherche* correspondent en partie à la description suivante de Limido-Heulot : « L'espace est alors explicitement compris comme un milieu ou un grand contenant, comme ce dans quoi tous les corps terrestres et célestes peuvent se déployer »<sup>60</sup>.

Gaston Bachelard présente dans son œuvre *La Poétique de l'espace* une conception pareille des espaces littéraires<sup>61</sup>. Il discute les composants d'un texte littéraire qui peuvent, à première vue, être perçus comme des lieux proprement dits, comme par exemple les maisons, les caves, les greniers, les nids, les tiroirs, les armoires et même l'univers. Ces lieux s'avèrent pourtant plus complexes. Bachelard propose que les espaces se manifestent de façon beaucoup plus tissée dans la littérature qu'on ne le suppose souvent et ne se laissent pas réduire à une description purement géographique ou neutre : « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de

<sup>58</sup> Patricia Limido-Heulot, *Les Arts et l'expérience de l'espace*, Paris, Éditions Apogée, 2015.

<sup>59</sup> Limido-Heulot, *op. cit.* p. 20.

<sup>60</sup> Limido-Heulot, *op. cit.* p. 9.

<sup>61</sup> Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, 3 éd., Paris, Les Presses universitaires de la France, [1957] 1961.

l'imagination [...] Sans cesse l'imagination imagine et s'enrichit de nouvelles images. C'est cette richesse d'être imaginé que nous voudrions explorer »<sup>62</sup>. C'est la même richesse que nous envisageons d'explorer dans la présente étude. C'est une richesse où l'espace dans la littérature n'est pas uniquement saisi par sa géométrie, mais aussi par le fait d'être vécu et par les partialités de l'imagination qui le constituent. Cela rappelle ce que nous venons de citer ci-dessus : l'espace se définit par l'expérience que le corps fait du monde avec chaque geste. Pour Bachelard, l'espace littéraire et poétique est une image qu'il ne faut jamais prendre « comme un objet, encore moins comme un substitut d'objet, mais [...] en saisir la réalité spécifique. Il faut pour cela associer systématiquement, l'acte de la conscience donatrice au produit le plus fugace de la conscience : l'image poétique »<sup>63</sup>. Nous allons donc dans la présente étude analyser la façon dont est construite l'image de l'espace du sommeil dans la *Recherche* et comment cet espace se définit avec chaque geste du corps du personnage qui y vit.

## 2.2 Cadre narratologique

Comme nous l'avons déjà signalé, nous redécouvrirons au cours de la présente étude quelques approches à l'origine structuralistes qui nous aideront à mener à bien nos analyses. Philippe Hamon<sup>64</sup>, Jean-Michel Adam et André Petitjean<sup>65</sup>, ainsi que Vincent Jouve<sup>66</sup> ont abordé les défis et les enjeux de la représentation des espaces dans la littérature. Ces outils ont donc d'abord été élaborés dans un contexte structuraliste par Philippe Hamon, pour ensuite se voir repris dans une étude poétique et linguistique de Jean-Michel Adam et André Petitjean. Puisque l'un de nos objectifs est d'étudier les techniques et les structures narratives liées aux descriptions de l'espace du sommeil, nous nous permettons de qualifier ces outils de *narratologiques*. Vincent Jouve dans *La poétique du roman*, les introduit d'ailleurs dans une partie présentant des approches narratologiques et sémiotiques. Selon Jouve, il s'agit avant tout de « s'interroger sur le traitement romanesque de l'espace »<sup>67</sup> en examinant « les techniques et les enjeux de la description »<sup>68</sup>. Nous proposerons d'examiner quelques aspects

---

<sup>62</sup> Bachelard, *op. cit.*, p. 27.

<sup>63</sup> Bachelard, *op. cit.*, p. 10.

<sup>64</sup> Hamon, Philippe, Paris, *L'Analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981.

<sup>65</sup> Adam, Jean-Michel et André Petitjean, Paris, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.

<sup>66</sup> Jouve, Vincent, Paris, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.

<sup>67</sup> Jouve, *op. cit.*, p. 40.

<sup>68</sup> *Loc. cit.*

particuliers de la description d'un espace romanesque tels qu'ils sont présentés par ces chercheurs, ces aspects étant *l'insertion* de la description, sa *fonction* et son *fonctionnement* dans un texte littéraire.

Même si ces concepts figurent d'une manière ou d'une autre dans les trois ouvrages que nous venons de citer, quelques termes sont élaborés de façon plus détaillée par certains de ces chercheurs. Le premier aspect, constitué par *l'insertion* d'une description dans un texte et ses cinq étapes, est traité surtout par Adam et Petitjean. Quant aux travaux de Jouve, c'est en premier lieu sa définition de la *fonction* esthétique d'une description qui nous intéresse. C'est une fonction qui répond aux exigences spécifiques d'un courant littéraire ou artistique. Enfin le *fonctionnement* de la description de l'espace, principalement discuté par Hamon, actualise les perspectives, les mouvements et les dimensions internes des descriptions qu'il présente comme étant horizontaux, verticaux et enfin comme dégageant la profondeur d'une description littéraire des espaces romanesques (mouvement devant/derrière). Ces trois aspects, l'insertion (Adam et Petitjean), la fonction esthétique (Jouve) et le fonctionnement (Hamon) de la description littéraire seront par conséquent considérés et en quelque sorte réexaminés par rapport à la description de l'espace du sommeil dans la *Recherche* dans la présente étude.

En ce qui concerne *l'insertion* de la représentation d'un espace il faut, d'après Jouve, répondre à la question suivante : « Comment [la description] s'inscrit-elle dans ce vaste ensemble que constitue le récit ? »<sup>69</sup>. On arrive à mener ce genre d'analyse en suivant quelques phases particulières qui ont été établies par Adam et Petitjean<sup>70</sup>. Même si ces phases ont été élaborées pour analyser l'insertion de la description d'un espace dans un roman réaliste ou naturaliste, elles peuvent à notre avis servir à l'analyse du sommeil dans la *Recherche*, malgré le fait que le sommeil soit quelque chose qui échappe à la représentation réaliste<sup>71</sup>.

En général, l'insertion<sup>72</sup> d'un espace dans un texte est justifiée s'il y a *un personnage qualifié*<sup>73</sup>, c'est à dire quelqu'un de crédible dans le contexte et qui soit capable de décrire l'espace en question. Puis, il faut que la notion d'une *suspension dans le récit* soit présente,

---

<sup>69</sup> Jouve, *op. cit.*, p. 40.

<sup>70</sup> Adam et Petitjean, *op. cit.*, p. 46.

<sup>71</sup> Chez Adam et Petitjean, l'insertion fait partie de la fonction sémiosique, tandis que Jouve la traite sous une rubrique séparée de celle portant sur les fonctions de la description. Nous suivons ici le modèle de Jouve.

<sup>72</sup> Jouve, *op. cit.*, p. 40.

<sup>73</sup> Les cinq étapes suivantes de l'insertion qui exigent la présence des aspects suivants: personnage qualifié ; suspension du récit ; verbe de perception/action/communication ; lieu propice ; et objet à décrire, sont schématisées par Adam et Petitjean, *op. cit.*, p. 46.

c'est-à-dire quelque chose qui « entraîne un arrêt momentané de l'histoire »<sup>74</sup>. Toute sorte d'arrêt peut indiquer une telle *pause* dans le récit. La phase suivante est la présence d'un *verbe de perception, de communication ou d'action*. Un *lieu propice* doit aussi y figurer, c'est-à-dire une position privilégiée à partir de laquelle le personnage qualifié soit en mesure de décrire l'espace en question. Finalement, *l'objet à décrire*, l'espace lui-même doit être présent et décrit<sup>75</sup>.

Cette structure, qui contient donc les étapes : personnage qualifié ; suspension du récit ; verbe de perception/communication/action ; lieu propice ; objet à décrire, constitue selon Adam et Petitjean une description « schématisée » d'un espace « sous la forme d'un syntagme général »<sup>76</sup>. Jouve illustre les étapes d'Adam et de Petitjean en analysant l'exemple suivant du roman *Le Père Goriot* de Balzac :

Eugène, qui se trouvait pour la première fois chez le père Goriot, ne fut pas maître d'un mouvement de stupéfaction en voyant le bouge où vivait le père, après avoir admiré la toilette de la fille<sup>77</sup>.

Selon Jouve, Eugène est *le personnage qualifié* dans cet exemple : le mot « stupéfaction » annonce *la suspension du récit*, c'est-à-dire l'arrêt nécessaire. L'expression « en voyant » introduit le *verbe de perception*. La mention du *lieu propice* correspond selon Jouve aux mots « chez le père Goriot » qui signalent qu'Eugène y est vraiment présent, et enfin *l'objet à décrire*, l'espace en question, est « le bouge où vivait le père »<sup>78</sup>.

Le deuxième aspect abordé quant à l'insertion de l'espace dans un texte littéraire est la *fonction*<sup>79</sup> de cette représentation. Adam et Petitjean abordent les fonctions « mimésique », qui donne l'illusion de la réalité, « mathésique », qui vise à diffuser un savoir sur le monde, et « sémiosique »<sup>80</sup>, dont le but est d'éclairer le sens de l'histoire en connotant une atmosphère à l'ouvrage. Mais c'est une fonction introduite par Jouve, qu'il appelle « esthétique »<sup>81</sup> et dont l'objectif est de répondre « aux exigences d'un courant littéraire »<sup>82</sup> qui nous intéresse le plus et dont nous nous servons en décrivant l'espace du sommeil chez Proust. Nous traiterons

---

<sup>74</sup> Jouve, *op. cit.*, p. 41.

<sup>75</sup> Adam et Petitjean, *op. cit.*, p. 46.

<sup>76</sup> *Loc. cit.*

<sup>77</sup> Jouve, *op. cit.*, p. 41.

<sup>78</sup> *Loc. cit.*

<sup>79</sup> Jouve, *op. cit.*, p. 43.

<sup>80</sup> *Loc. cit.*

<sup>81</sup> Pour une discussion plus détaillée de ces fonctions voir aussi Adam et Petitjean, *op. cit.* le chapitre intitulé « La description représentative », pp. 26-61.

<sup>82</sup> Jouve, *op. cit.*, p. 42.

alors de ces aspects qui répondent aux exigences d'un courant littéraire et qui évoquent des caractéristiques particulières des descriptions de l'espace du sommeil dans la *Recherche*.

Le dernier enjeu de la représentation des espaces dans la littérature est leur *fonctionnement*, un aspect que discute surtout Hamon, mais qui est aussi évoqué par Jouve. Jouve explique que le fonctionnement *rend visible* le fait que la description d'un espace est une « unité autonome » dont « la description obéit à un fonctionnement particulier : elle effectue un certain nombre d'opérations et fait l'objet, à la surface du texte, d'une *organisation* qui assure sa cohérence »<sup>83</sup>. Cette cohérence autonome, qui rappelle d'ailleurs à un autre niveau ce que nous nommons *ensemble*, est constituée d'« éléments »<sup>84</sup> qui répondent « à une dynamique et à une progression »<sup>85</sup>. Selon Jouve « on peut structurer [...] l'espace en recourant à des indications suivant la réalité décrite verticalement (haut/bas), horizontalement (droit/gauche, est/ouest) ou en profondeur (devant/derrière) »<sup>86</sup>. Hamon dit, à propos de la verticalité et l'horizontalité des descriptions, qu'elles visent deux objectifs différents. La tendance verticale dans une description du référent à décrire (l'espace) est « considéré comme constitué de deux (ou plusieurs) 'niveaux' superposés qu'il faut traverser en allant du plus explicite au moins explicite ». Il s'agit, d'après Hamon, de « la volonté d'aller sous le réel, derrière le réel, chercher un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses ou accessoires d'une surface »<sup>87</sup>. L'organisation verticale d'une description cherche à accéder à une vérité plus profonde, à une connaissance de soi, ou bien le sens caché de l'existence.

L'horizontalité du récit est selon Hamon, en revanche, *moins transcendantale*, elle ne cherche pas une vérité ultérieure, un sens caché du monde. Dans une description horizontale, « le référent à décrire est considéré comme une surface, comme un espace, rationalisé-rationalisable, articulé, découpé »<sup>88</sup> dont le descripteur (rappelons le personnage privilégié) est le « voyageur [...] l'arpenteur d'espace comme l'arpenteur de bibliothèques ». Textuellement cela implique selon Hamon « une esthétique du 'fragment', du 'morceau' »<sup>89</sup>, il s'agit de « systématiquement mettre en scène un discours de parcours, où des personnages mobiles

---

<sup>83</sup> Nous soulignons. Jouve, *op. cit.*, p. 42.

<sup>84</sup> *Loc. cit.* ; voir aussi Hamon, *op. cit.*, pp. 61-65 sur l'horizontalité et la verticalité des récits. Notons enfin que ces « éléments » évoquent ce que Limido-Heulot appelle les « directions et dimensions » d'un espace dans la littérature et les arts qui se manifestent, selon Limido-Heulot de façon horizontale, verticale et du dedans au dehors.

<sup>85</sup> Jouve, *op. cit.*, p. 42.

<sup>86</sup> Jouve, *op. cit.*, p. 42.

<sup>87</sup> Hamon, *op. cit.*, p. 63.

<sup>88</sup> Hamon, *op. cit.*, p. 61.

<sup>89</sup> Hamon, *op. cit.*, p. 62.

viendront traverser et relier les espaces juxtaposés »<sup>90</sup>. Ici, il n'est plus question d'une quête de transcendance et d'une vérité supérieure, il est plutôt question de tracer la carte des espaces fragmentés dont la topographie est incertaine.

Lorsque Jouve aborde les enjeux du fonctionnement, il se concentre sur la notion d'une description en profondeur, qui constitue un troisième mouvement du texte, non seulement le haut vers le bas de la verticalité et le d'ici à là-bas de l'horizontalité d'un récit, mais aussi la profondeur, ce qui concerne la relation devant/derrière au niveau textuel, un aspect complexe que nous aborderons en discutant les aspects *transversaux* de la description d'un espace dans le chapitre 6.

L'approche narratologique décrite ci-dessus vise donc à s'interroger donc sur le traitement romanesque d'un espace ainsi que sur la technique et les enjeux textuels de sa représentation. Nous nous servirons de ces outils narratologiques en effectuant nos analyses de l'espace du sommeil chez Proust, tout en nous basant sur des recherches plus récentes sur l'intertextualité proustienne et sur des aspects intertextuels évoqués par la critique littéraire dans le domaine qui nous intéresse.

### 2.3 Cadre intertextuel

Nous avons indiqué ce que nous entendons par *espace* et comment sa représentation peut être perçue comme semblable à celle des lieux « physiques » de la *Recherche*, mais dont la structure complexe exige une terminologie qui soit capable de saisir toutes ses dimensions spatiales, sensorielles et temporelles. D'où l'utilisation et le choix du mot *espace* et non pas celui de *lieu*.

La spatialité chez Proust n'est jamais tout à fait matérielle, mais elle n'est pas, non plus, tout à fait abstraite. Afin de comprendre cette spatialisation complexe du sommeil, il nous semble qu'un moyen convenable de l'analyser est une méthodologie intertextuelle qui permet une élucidation historico-littéraire de la représentation de l'espace du sommeil.

Quant à notre méthodologie intertextuelle, il est important de souligner que nous ne chercherons pas de sources intertextuelles explicites dans le texte de Proust. Dans les représentations du sommeil de la *Recherche* d'autres œuvres littéraires ne sont presque jamais mentionnées. Notre emploi du terme intertextualité ne correspond donc pas à la définition qu'en donne Gérard Genette dans *Palimpsestes*, à savoir « la présence effective d'un texte

---

<sup>90</sup> *Loc. cit.*

dans un autre »<sup>91</sup>, mais plutôt à celle qu'il donne du terme « transtextualité », défini comme « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte »<sup>92</sup>. La transtextualité de Genette rappelle enfin l'intertextualité selon Roland Barthes qui propose que « tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues »<sup>93</sup>, et selon Julia Kristeva dont les travaux sur l'intertextualité sont parmi les premiers à vraiment théoriser ce domaine. Elle propose que l'intertextualité soit une « interaction textuelle » qui permette l'observation de « différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de *transforms* de séquences (codes) prises à d'autres textes »<sup>94</sup>.

Ce qui nous intéresse dans le contexte de la présente étude est l'interaction particulière entre certains marqueurs (spatiaux, temporels et sensoriels) qui nous semblent annoncer le surgissement de l'espace (du sommeil) chez Proust, et qui ressemblent à notre avis aux « codes » ou « séquences » de Kristeva. Ces marqueurs créent ainsi une atmosphère qui évoque une œuvre, un mouvement littéraire ou une tradition de la représentation du sommeil, ce qui correspond à la « fonction esthétique » de Jouve dont l'objectif est de répondre aux exigences d'un courant littéraire ou artistique.

Dans *Mémoire et oubli de Baudelaire dans l'œuvre de Proust*, que nous avons cité ci-dessus, Matthieu Vernet propose un concept qui semble pertinent pour notre étude. En discutant la présence intertextuelle de Baudelaire dans l'œuvre de Proust, Vernet présente la notion d'un *climat* intertextuel<sup>95</sup> :

Aussi proposons-nous de désigner par le terme climat la présence, dans un même passage de l'œuvre, d'un faisceau de signes intertextuels convergents — attesté par la présence conjointe de termes, de morceaux de vers, de motifs, d'idées, que l'on trouve dans un ou parfois plusieurs poèmes ou écrits de Baudelaire — sans qu'il soit néanmoins possible de fournir les preuves d'une intention d'intertextualité. La création d'un climat nous apparaît ainsi comme le stade le plus avancé de la relation intertextuelle, en ce qu'il témoigne de l'absorption, par le texte de Proust, de l'œuvre

<sup>91</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 8.

<sup>92</sup> Genette, *op. cit.*, p. 7.

<sup>93</sup> Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 59.

<sup>94</sup> Kristeva, Julia, « Discours et texte. Le texte comme pratique signifiante », *Linguistique et littérature*, 1968, p. 61.

<sup>95</sup> Nous avons ci-dessus mentionné que l'intertextualité des passages que nous allons aborder est liée à leur fonction esthétique, c'est-à-dire aux enjeux dans ces passages qui répondent aux « exigences d'un courant littéraire », en nous basant sur Jouve. Vernet propose lui aussi une intertextualité esthétique: « On quitte dès lors un questionnement d'ordre textuel ou culturel pour toucher à une intertextualité d'ordre esthétique, dans laquelle les échos entre les deux œuvres ne sont pas de l'ordre de la réminiscence, mais davantage de l'ordre de la congruence ». Vernet, *op. cit.*, p. 31.

de Baudelaire, au point qu'il devienne impossible de déterminer si l'intertextualité relève alors d'un geste intentionnel ou d'une coïncidence<sup>96</sup>.

Notre démarche intertextuelle reprend donc l'approche proposée par Vernet, sauf que nous chercherons la présence et « l'absorption » par le texte de Proust de plusieurs courants littéraires et non seulement d'un seul mouvement ou écrivain, comme il est le cas chez Vernet. Vernet continue:

nous nous trouvons en présence de ce que Barthes désignait parfois par le *milieu*, et que nous avons proposé d'appeler le *climat*, pour décrire des moments où se produisent des synesthésies intertextuelles [...] Dès lors, ce sont des thèmes, des ambiances, des moments ou des atmosphères que Proust associe — parfois indûment — [à certains textes]. Ces 'rencontres' nous paraissent être les plus fécondes, mais aussi les plus difficiles à étudier, tant il est difficile de reconstituer le cheminement intertextuel qui en a guidé la genèse, faute de percevoir les intercesseurs et les relais<sup>97</sup>.

C'est par conséquent le climat intertextuel de l'espace du sommeil qui nous intéresse et que nous allons chercher, en montrant comment cette approche *climat* permet d'établir un rapport entre la représentation du sommeil chez Proust dans la *Recherche* et des traditions, des mouvements et des tendances littéraires qui ne se concentrent pas forcément sur la psychologie du sommeil.

Nous proposerons par conséquent une *recontextualisation* de l'étude du sommeil dans la *Recherche* qui l'inscrira dans cette tradition spatiale et historico-littéraire de la représentation du sommeil. Au niveau théorique et méthodologique, notre démarche se rapproche de celle proposée par les théories de la « recontextualisation »<sup>98</sup>. Per Linell, qui relie la recontextualisation à des démarches antérieures du domaine de l'intertextualité déjà établies par Bakhtine et Kristeva<sup>99</sup>, définit la recontextualisation ainsi :

Recontextualization may be defined as the dynamic transfer-and-transformation of something from one discourse/text-in-context [...] to another. [It] involves the extrication of some part or aspect from a text or discourse [...] and the fitting of this part or aspect into another<sup>100</sup>.

Cet autre contexte dont Linell parle peut donc être soit un nouveau discours, soit un autre genre. Recontextualiser implique ainsi un processus par lequel on *détache* le sujet de son *contexte d'origine*, ou *contexte habituel*, afin de l'introduire dans un autre paradigme. En ce qui concerne notre étude, il s'agit par conséquent de placer l'œuvre de Proust dans un

<sup>96</sup> Vernet, *op. cit.*, p. 26.

<sup>97</sup> Vernet, *op. cit.*, p. 481.

<sup>98</sup> Linell, Per, *Approaching Dialogue*, Amsterdam, John Benjamins, 1998, p. 154.

<sup>99</sup> Linell, *op. cit.*, p. 155.

<sup>100</sup> Linell, *op. cit.*, p. 154.

nouveau cadre d'interprétation en détachant le sommeil de son *contexte affectif et psychologique*, afin de l'introduire *dans un contexte spatial et historico-littéraire*, à travers une étude qui soulignera les rapports intertextuels.

Loin de nier les contextes existants, notre étude vise avant tout un développement et un enrichissement du sens de la représentation du sommeil et non pas une dénégation des approches affectives. Le développement et l'enrichissement du sens du sommeil s'aligne sur la démarche proposée par Linell :

it is [...] important to consider recontextualizations themselves as sense-making practices: selected parts of discourses and their meanings in prior, 'quoted' discourse-in-context are used as resources in creation of new meaning in the "quoting" text [...] <sup>101</sup>.

Il s'agit donc de créer de nouvelles significations tout en gardant les précédentes. Un dernier point qu'il faut évoquer est la question des différents types de recontextualisation. D'après Linell, il est possible d'effectuer une recontextualisation à trois niveaux : *interdiscursif*, *intertextuel* ou *intratextuel*<sup>102</sup>. Une recontextualisation interdiscursive implique une mise en relation entre différents types de discours, comme par exemple entre un texte sociologique et un texte littéraire. Selon Linell c'est la forme la plus abstraite de la recontextualisation, car elle opère « at a more abstract and global level concerning relations between discourse types [...] rather than between specific text tokens »<sup>103</sup>. L'approche intertextuelle, par contre, expose pour Linell des relations entre certains textes qui font partie du même type de discours, deux romans par exemple, mais que l'on ne rapproche pas normalement l'un de l'autre. C'est peut-être le type de recontextualisation le plus évident parmi les trois. Enfin la recontextualisation intratextuelle repense la relation entre certains éléments d'un même texte.

Quant à notre étude, la recontextualisation du sommeil aura lieu au niveau intertextuel ainsi qu'intratextuel. Pourtant, le niveau interdiscursif n'est pas sans importance et sera abordé lui aussi dans une certaine mesure. Nous allons donc chercher au niveau *intratextuel* certains liens entre la représentation du sommeil et d'autres espaces de la *Recherche* (images évoquées, style, structure, etc.). Le côté *intertextuel* mettra en relief certains liens entre le sommeil dans la *Recherche* et d'autres textes qui représentent le sommeil en tant qu'espace.

Nous proposerons que le monde du sommeil, tel que nous le concevons, entretienne chez Proust un rapport à une tradition littéraire de longue date qui a dominé la représentation du sommeil avant l'avènement de la psychanalyse. Dans cette tradition, le sommeil était souvent

---

<sup>101</sup> Nous soulignons. Linell, Per, *op. cit.* p. 154.

<sup>102</sup> Linell, *op. cit.*, p. 156.

<sup>103</sup> *Loc. cit.*

représenté comme un espace complexe contenant certains aspects spatiaux, temporels aussi bien que sensoriels. Cette tradition qui dominait avant la psychanalyse ne traitait donc pas le sommeil comme un processus cognitif et interne du personnage. C'est pour cette raison qu'elle est pertinente pour notre analyse.

Ce modèle d'un sommeil-espace ne fut pas la seule façon de représenter le sommeil dans la littérature et les arts avant la psychanalyse, mais il fut un paradigme dominant depuis l'Antiquité jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle dans la littérature européenne<sup>104</sup>. Dans « Voyages oniriques chez Nodier, Nerval et Mérimée : un aller simple ? »<sup>105</sup>, Fanny Déchanet-Platz aborde la spatialité du sommeil dans l'œuvre de ces auteurs où « le sommeil [est] souvent pressenti comme un voyage au fond de soi [dont] la composition géographique se trouve réactualisée puisque le corps du dormeur devient une terre à explorer »<sup>106</sup>. Déchanet-Platz affirme que cette notion d'un « voyage en *terra incognita* répond au désir de consigner dans un véritable journal de bord les impressions du sommeil »<sup>107</sup>. Enfin, Déchanet-Platz trace l'existence d'une tendance qui remonte jusqu'à l'Antiquité où le sommeil est représenté avant tout comme un espace. Selon cette tradition littéraire un personnage voyage, se déplace et erre dans son sommeil : « [l]es lieux les plus fréquents et emblématiques de ces voyages sont la ville et le jardin. La ville, c'est le rêve lui-même, dans lequel on entre en passant une porte depuis Homère »<sup>108</sup>. Le sommeil n'est donc pas représenté comme un processus interne du dormeur, il est l'espace lui-même où le dormeur se rend en s'endormant. Déchanet-Platz constate qu'une « géographie du sommeil se met ainsi en place, d'abord à partir de la carte du corps, puis elle s'émancipe de cet ancrage pour devenir purement mythologique et imaginaire. Proust évoque lui aussi cette spatialisation du sommeil »<sup>109</sup>.

Yves Hersant aborde lui aussi la spatialité du sommeil et comment elle se manifeste surtout dans l'art de la Renaissance. Il met en relief l'existence de deux paradigmes distincts et séparés, dont le premier est celui qu'il appelle l'« ancien régime du rêve » et le second l'approche psychanalytique. D'après Hersant il existait, avant la psychanalyse, une tradition qui « repose sur l'idée que le sommeil et les songes nous mettent en relation avec les

---

<sup>104</sup> Voir Hersant, Yves, *La Renaissance et le rêve* où l'auteur aborde cette différence entre l'ancienne approche et celle de la psychanalyse qui est parue pendant le XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>105</sup> Déchanet-Platz, Fanny, « Voyages oniriques chez Nodier, Nerval et Mérimée : un aller simple ? », *Site des Cahiers d'Études Nodiéristes*, mis en ligne le 10 janvier 2012.

[http://www.cahiers-nodieristes.fr/voyages\\_oniriques\\_chez\\_Nodier\\_Nerval\\_Merimee.pdf](http://www.cahiers-nodieristes.fr/voyages_oniriques_chez_Nodier_Nerval_Merimee.pdf)

<sup>106</sup> *Loc. cit.*

<sup>107</sup> *Loc. cit.*

<sup>108</sup> Fanny Déchanet-Platz, « Voyages oniriques chez Nodier, Nerval et Mérimée : un aller simple ? », p. 183.

<sup>109</sup> *Loc. cit.*

puissances de l'au-delà »<sup>110</sup>. Le terme, « ancien régime » est donc employé de façon symbolique afin d'insister sur le fait que la rupture entre les deux manières de représenter le sommeil dans les arts, celle qui est liée à la psychanalyse et celle qui l'a précédée, a été aussi bouleversante que la rupture entre l'Ancien régime historique et la République qui a surgi après la Révolution française. En fait, selon Hersant, les autres démarches qui ne focalisent pas sur la psychologie du sommeil ont été « aboli[es] ou largement effacé[es] de nos mémoires [par] les révolutions successives et antagonistes de la psychanalyse et des neurosciences »<sup>111</sup>. La psychanalyse a donc, d'après Hersant, établi tout un nouvel ordre, qui a aboli les anciennes traditions dans l'analyse du sommeil dans les arts et la littérature.

Cet ancien régime présente selon Hersant le rêve comme une mise en relation avec quelque chose d'externe au dormeur et non pas comme une projection de son esprit et sa psyché. Hersant affirme que la représentation du sommeil se manifeste, avant la psychanalyse, comme un lieu où le dormeur se rend et où il peut entrer « en contact avec le divin »<sup>112</sup>.

Dans ce contexte il faut considérer *Proust entre deux siècles*<sup>113</sup> d'Antoine Compagnon où il aborde « l'oxymore du dormeur éveillé »<sup>114</sup> et son rapport avec les approches psychologiques dans la critique proustienne. Compagnon affirme qu'il faut, afin de comprendre le sommeil chez Proust, dépasser les contraintes des approches psychanalytiques. Il évoque la nature contradictoire du narrateur, un narrateur qui semble capable d'enjamber le seuil du monde des rêves et celui de l'état de veille, franchissant ainsi la frontière entre ces deux états qui semblent par ailleurs incompatibles :

[l]a notion 'd'entre-deux' chère à Pascal, qui y voyait le lieu de la vérité, est capitale chez Proust. [...] Dès l'ouverture, à la première page de 'Combray', entre le passé et le présent, entre le héros et le narrateur, un troisième temps, un troisième 'je' s'interpose, un 'je' ambulante [...] un *go-between* : c'est le 'dormeur éveillé', cet insomniaque qui, entre jadis et naguère, s'éveillait en pleine nuit et se souvenait des chambres d'autrefois [...] le narrateur se souvient du dormeur éveillé, le dormeur éveillé se souvient du héros, à Combray et à Tansonville, en passant par Paris, Balbec, Doncières, etc.<sup>115</sup>

Ce que nous tâcherons de montrer est que la spatialité du sommeil dans la *Recherche* et le dormeur éveillé qui y déambule s'avèrent moins contradictoires et paradoxaux si l'on emploie une méthodologie intertextuelle. Ce positionnement méthodologique doit donc dépasser

<sup>110</sup> Hersant, Yves, *op. cit.* p. 6.

<sup>111</sup> Hersant, *op. cit.*, p. 5.

<sup>112</sup> *Loc. cit.*

<sup>113</sup> Compagnon, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

<sup>114</sup> Compagnon, *op. cit.*, p. 12.

<sup>115</sup> *Loc. cit.*

l'interprétation affective du sommeil pour que ses analyses puissent prendre en considération la manière dont on représentait le sommeil avant le paradigme psychanalytique.



### 3. Monde du sommeil

#### 3.1 Espaces proustiens

Les renseignements qui décrivent les aspects physiques des lieux sont rares dans la *Recherche*. Leur topographie n'est jamais certaine. Ce sont des éléments apparemment discontinus et douteux qui constituent et bâtissent peu à peu ce qui deviendra au fur et à mesure une demeure, une ville, un jardin, un site quelconque du texte. Déjà à ce stade de notre étude, il devient clair que le mot *lieu* ne suffit pas lorsque l'on veut discuter les pays, les maisons, les chambres et d'autres endroits dans l'œuvre de Proust. Si on veut parler des lieux proustiens il faut, nous semble-t-il, avant tout parler des *espaces proustiens*. Aussi Jean-Christophe Gay évoque-t-il « l'espace proustien, éclaté comme un archipel et impressionniste »<sup>116</sup> qui n'évolue que lors de l'aboutissement de la description, quand l'agencement des points épars et distincts sera compris. Dans la *Recherche*, les espaces sont si imbriqués, si entrelacés les uns dans les autres que tout déplacement entre ces espaces devient difficile à distinguer. Selon Gay, chaque espace de la *Recherche* est intrinsèquement parcellaire et il faut un acte de (re)construction pour le cerner, afin de le faire surgir.

Georges Poulet fait une distinction entre les espaces et les lieux de la *Recherche*. D'après lui, les espaces *contiennent* les lieux, mais ce sont des lieux toujours incertains et difficiles à cerner : « Le roman proustien est souvent cela : une série d'images qui, de la profondeur où elles sont enfuies, remontent au jour. Une lutte pour la vie éclate alors entre elles et celles qui occupaient la surface. Il en résulte parfois un vertige, cette vacillation des lieux [...] »<sup>117</sup>. Si l'on compare les propos de Poulet à ceux de Gay, on voit que leurs perceptions de l'espace proustien se rapprochent. Les espaces chez Proust surgissent au moyen de fragments incertains et illusoire et non pas au moyen de descriptions topographiques, géographiques ou référentielles. Poulet fait le lien entre leur surgissement dans le texte et le sommeil :

Au moment de s'endormir, au moment inverse et correspondant du réveil, dans l'espace de clair-obscur où la conscience est moins armée pour résister aux phénomènes qui la troublent, il arrive donc parfois au personnage proustien de voir l'espace se scinder, se dédoubler, perdre sa simplicité et son immobilité apparentes<sup>118</sup>.

<sup>116</sup> Gay, Christophe, « L'espace discontinu de Marcel Proust », *Géographie et cultures*, no. 6, 1993. [http://www.mgm.fr/ARECLUS/page\\_auteurs/Gay14.html](http://www.mgm.fr/ARECLUS/page_auteurs/Gay14.html), pp. 35-50, accédé le 24 novembre 2015.

<sup>117</sup> Poulet, *op. cit.*, p. 40.

<sup>118</sup> Poulet, *op. cit.*, p. 18.

C'est avant tout cet aspect polyvalent qu'il faut chercher à comprendre dans le contexte de notre étude.

Dans ses « Notes de travail », Volker Schlöndorff, réalisateur de l'adaptation cinématographique d'*Un amour de Swann* (1984)<sup>119</sup>, réfléchit sur la représentation de Paris chez Proust. Il observe la même problématique que celle évoquée par Gay et Poulet quant à la représentation des espaces physiques. Selon Schlöndorff le Paris de la *Recherche* est un espace inhabituel, fantasmagorique. Il ne s'agit pas d'une « ville réelle »<sup>120</sup>, comme le Paris des grands romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle, mais plutôt d'un espace *imaginaire et irréel* : « on ne pense pas à ce Paris comme à une ville réelle, comme à celle de Balzac ou de Zola. C'est plutôt un lieu imaginaire, composé d'éléments d'architecture, de façades, de teintes et d'atmosphères tout intérieurs, de jardins et de perspectives seuls connus du rêve »<sup>121</sup>. Le point essentiel n'est donc pas la référentialité, ni la représentation véreuse, il s'agit plutôt des constituants particuliers qui s'y manifestent, qui y figurent et qui font surgir les espaces dans la *Recherche*. Ces aspects particuliers et épars construisent les espaces à travers des éléments qui se manifestent comme une configuration presque chimérique.

En effet, l'espace chez Proust est selon Gay « unique et forme un monde particulier. Ces monades, éléments simples et transcendants, forment un espace qualitatif [...] inversant de la sorte le rapport entre le monde réel et l'intellect »<sup>122</sup>. Les espaces proustiens se

détachent clairement de leur environnement par un bornage net. La sémiologie de la limite est riche dans l'œuvre, car elle repose sur plusieurs sens et notamment la vue, l'odorat et l'ouïe. [...] Le franchissement de certains repères visuels signale le passage dans un monde inconnu et donc dangereux<sup>123</sup>.

Le passage d'un espace à un autre dans la *Recherche* est donc signalé avant tout par une *sémiologie de la limite* et par des *repères visuels* spécifiques. L'imagerie particulière dans le texte proustien *évoquant des limites* (fenêtres, seuils, murs et portes, le verre et d'autres pans transparents, la transparence en général y compris l'eau, la mer, et cetera) est l'un des marqueurs qui fait surgir les espaces. Gay mentionne aussi les *impressions sensorielles* qui ébranlent souvent le déplacement, en particulier l'ouïe, la vue et l'odorat. L'imbrication d'une

<sup>119</sup> Schlöndorff, Volker, « A propos de l'adaptation d'*Un amour de Swann*. Notes de travail », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, n°34, 1984. p. 181.

<sup>120</sup> *Loc. cit.*

<sup>121</sup> *Loc. cit.*

<sup>122</sup> Gay, *op. cit.*

<sup>123</sup> Gay, *op. cit.*

imagerie qui évoque des limites et les impressions sensorielles constitue ainsi *les marqueurs* qui indiquent le surgissement d'un espace dans la *Recherche*.

Observons comment ces bornes se manifestent dans quelques passages qui illustrent, à travers cette imagerie de la limite dont parle Gay, la démarcation entre les espaces de la *Recherche*, et rappelons que lorsque nous parlons d'espace, nous le faisons sous sa forme triple de *lieu-étendue-durée*. Premièrement, pendant son premier séjour à la station balnéaire Balbec, décrit dans le deuxième tome, on voit comment le narrateur réfléchit sur les distances physiques et sociaux entre les convives du Grand Hôtel, à savoir les aristocrates et la haute bourgeoise qui y descendent de Paris, et les habitants de cette petite ville maritime :

les sources électriques faisant sourdre à flots la lumière dans la grande salle à manger, celle-ci devenait comme un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles de petits bourgeois, invisibles dans l'ombre, s'écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d'or, la vie luxueuse de ces gens, aussi extraordinaire pour les pauvres que celle de poissons et de mollusques étrangers (une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger)<sup>124</sup>.

Dans cette citation on voit comment Proust mobilise des images très particulières qui évoquent ce que Gay nomme la sémiologie de la limite. Les vitrages, le verre, les fenêtres, l'image d'un aquarium et l'évocation de la surface de l'eau mettent en relief la distance entre deux espaces sociaux et deux espaces physiques (l'intérieur et l'extérieur de l'hôtel). Mais, ces marqueurs évoquent aussi leur contiguïté, car l'un des espaces semble contenu dans l'autre.

À ce stade du récit une double séparation a lieu. D'abord le narrateur vient de quitter sa chambre, son espace privé où il éprouve souvent non seulement de l'angoisse au coucher (chose qui est bien connue sur le narrateur de la *Recherche*), mais aussi d'autres problèmes de santé. Dans sa chambre le narrateur est fragile, mais il est plus lui-même que dans la salle à manger, lieu social où il faut adhérer aux règles de la mondanité. Or, il ne s'agit pas uniquement de l'entrée du narrateur dans la salle à manger, quittant son espace privé, se plongeant dans le milieu social, mais aussi, ce qui est plus évident dans la citation, de la distance sociale entre les convives du Grand Hôtel et les habitants de Balbec. La sémiologie de la limite met en relief cette conception complexe de l'espace, évoquant les déplacements, les distances concrètes ainsi qu'abstraites dans un seul espace, celui de la salle à manger. Cela rappelle ce que nous avons proposé en évoquant les définitions de l'espace selon Limido-

---

<sup>124</sup> RTP, II, 41.

Heulot : la salle à manger devient *un contenant où l'observation des phénomènes et abstractions a lieu*.

Les deux passages suivants montrent à quel point le narrateur se sent séparé des femmes qu'il aime. La première citation évoque son amour adolescent et non-partagé pour Gilberte, la fille de son grand héros Charles Swann. Les conversations que le narrateur imagine avoir avec Gilberte le fait éprouver une sensation étrange :

Mes paroles ne seraient parvenues à Gilberte que déviées, comme si elles avaient eu à traverser le rideau mouvant d'une cataracte avant d'arriver à mon amie, méconnaissables, rendant un son ridicule, n'ayant plus aucune espèce de sens<sup>125</sup>.

La distance entre le narrateur et Gilberte est traduite par les marqueurs de l'espace (limites et impressions sensorielles). L'espace qui les sépare se fait connaître à travers une imagerie qui évoque un rideau d'eau que doivent traverser les paroles du narrateur, transformées ainsi en des sons ridicules. Toute une séparation prend forme, un vide se manifeste à l'aide de ces marqueurs spatiaux et sensoriels.

La citation ci-dessous aborde une question plus complexe. Dans ce passage, il est question du narrateur adulte et d'Albertine qui est son amante. Le narrateur a rencontré Albertine lors de son premier séjour à Balbec. Quelques années plus tard il y revient, les deux deviennent des amants et à la rentrée à Paris le narrateur installe Albertine chez lui comme sa maîtresse. Malgré le fait qu'elle vit avec lui et qu'il la considère comme sa « prisonnière », la *distance* entre eux semble infranchissable. Un soir, le narrateur regarde depuis la rue la fenêtre de la chambre d'Albertine dans son appartement. Il regarde la « prison » qu'il a créée pour elle.

Ces lumineuses rayures que j'apercevais d'en bas et qui à un autre eussent semblé toutes superficielles, je leur donnais une consistance, une plénitude, une solidité extrême, à cause de toute la signification que je mettais derrière elles, en un trésor si l'on veut, un trésor insoupçonné des autres, que j'avais caché là et dont émanaient ces rayons horizontaux<sup>126</sup>.

Les mêmes marqueurs spatiaux sont présents. Les lumineuses rayures pourraient évoquer les barres d'une sorte de prison. En même temps, ces rayons émanant du trésor caché, donc d'Albertine et semblent former une sorte d'auréole, soulignant son caractère précieux et quasi divin. La fenêtre que le narrateur voit depuis la rue est le seuil qui le sépare d'Albertine, littéralement à ce moment mais aussi au sens figuré, car comme il est bien connu, le narrateur ne parviendra jamais à connaître la véritable Albertine. Proust définit et évoque ainsi la place

---

<sup>125</sup> RTP, I, 601.

<sup>126</sup> RTP, III, 834.

qu'occupe l'emprisonnement physique et émotionnel d'Albertine dans le texte, en mobilisant cette imagerie, ces marqueurs particuliers.

Finalement, on voit comment la famille aristocrate les Guermantes et leur « royaume » à eux, le Faubourg Saint-Germain, sont décrits comme quelque chose de mystique, provenant d'un autre monde, tout à fait exotique. Proust fait surgir l'espace propre aux Guermantes en employant les mêmes marqueurs et la même logique :

Je sentais bien que c'était déjà le Faubourg, le paillason des Guermantes étendu de l'autre côté de cet Équateur [...] Et je me contentais de tressaillir en apercevant de la haute mer (et sans espoir d'y jamais aborder), comme un minaret avancé, comme un premier palmier, comme le commencement de l'industrie ou de la végétation exotiques, le paillason usé du rivage<sup>127</sup>.

Le paillason évoque d'emblée un seuil et une porte, ce qui symbolise l'entrée dans l'espace des Guermantes. On a aussi une limite par excellence dans l'évocation de l'équateur, et également les images de la mer et du rivage. Cette sémiologie de la limite, qui pour Gay dénote la séparation entre les espaces de la *Recherche*, est significative car, comme nous le verrons, ces mêmes marqueurs spatiaux et sensoriels encadrent également les parties oniriques.

Avant d'aborder les caractéristiques de l'espace du sommeil, nous ajouterons finalement encore un élément limite, un élément que Gay ne mentionne pas explicitement, mais qui est essentiel lorsqu'on parle des déplacements et l'entrée dans l'espace du sommeil : la lumière reflétée, et surtout les projections et les réflexions. Si Gay ne mentionne pas la lumière explicitement, Poulet montre, en revanche, que la fonction de l'imagerie de la lanterne magique<sup>128</sup>, sa lumière et ses projections servent d'outil juxtaposant qui révèle la simultanéité des espaces dans la *Recherche* : le Combray du passé existe en même temps que le Paris du présent, ou comme nous l'avons suggéré – le monde du sommeil existe en même temps que le monde de la veille. La lanterne magique a selon Poulet chez Proust « une mission définie, celle d'exprimer un paradoxe sur lequel se fondera le roman proustien : la simultanéité du successif [...] »<sup>129</sup>. Il s'agit d'une juxtaposition et non pas d'une superposition des lieux, car : « la juxtaposition suppose la simultanéité des réalités conjointes, tandis que la superposition requiert la disparition de l'une pour qu'ait lieu l'apparition de l'autre »<sup>130</sup>. En traçant les repères visuels qui signalent le surgissement du monde du sommeil ainsi que les déambulations du narrateur dans ce monde, nous découvrirons peu à peu comment l'espace

---

<sup>127</sup> RTP, II, 330.

<sup>128</sup> Poulet, *op. cit.*, p. 115.

<sup>129</sup> *Loc. cit.*

<sup>130</sup> Poulet, *op. cit.*, p. 112.

du sommeil s'intègre dans ce que Poulet nomme la juxtaposition séquentielle des espaces chez Proust.

### 3.2 L'espace du sommeil

Ce qui distingue l'espace « général », ce que nous avons appelé l'espace proustien, de l'espace du sommeil dans la *Recherche* (s'il y a vraiment une distinction), c'est le fait que le sommeil n'a pas une référentialité évidente comme l'ont les villes par exemple, ou une chambre. On peut au moins avoir une notion de ce que c'est Paris (même si on ne peut jamais être certain) et une chambre à coucher. Le sommeil, par contre, et l'expérience du sommeil ne pourront jamais être vérifiés dans aucun monde réel. Cela n'empêche pas l'espace du sommeil de s'imposer dès l'ouverture de la *Recherche*. On y retrouve l'imbrication particulière de lieu-étendue-durée, ainsi que les marqueurs spécifiques de l'espace proustien que proposent Poulet et Gay, c'est-à-dire la sémiologie de la limite et la mobilisation des impressions sensorielles qui font surgir un espace. La première fois qu'un espace onirique se manifeste dans la *Recherche* c'est déjà dans l'incipit :

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I<sup>er</sup> et de Charles-Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison, mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir incompréhensible, comme après la métempsycose les pensées d'une existence antérieure ; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non ; aussitôt je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure<sup>131</sup>.

Ce que l'on voit dans ce passage est un mouvement particulier et spécifique : celui d'un déplacement d'un lieu à un autre (entre le monde réel et le monde du sommeil). La sémiologie de la limite encadre cette partie où le passage du narrateur du monde de la veille au monde du sommeil se manifeste tout d'abord par les yeux qui se ferment, mobilisant ainsi non seulement la notion d'un seuil que le narrateur franchit, car ce sont les paupières qui

---

<sup>131</sup> RTP, I, 3.

fonctionnent comme la limite entre les deux espaces, mais les yeux évoquent également les impressions sensorielles. En fait, tout ce passage est structuré autour de la vue. Le passage commence par « mes yeux se fermaient si vite » et se termine par une assertion paradoxale : « je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité ». Le narrateur ouvre les yeux mais il ne voit rien, il ne peut pas percevoir ce nouvel espace dans lequel il se trouve. Néanmoins, il le perçoit avec une sorte de sens additionnel et il sent la douceur de l'obscurité qui y règne. Ce que l'on y retrouve est donc selon notre interprétation et de façon fragmentaire (car le déplacement dans l'espace du sommeil est toujours fragmentaire au début de la *Recherche*): d'abord le franchissement de la limite entre les deux mondes, constituant une sorte de monde intermédiaire, lorsque les yeux se ferment, et ensuite l'entrée dans le monde du sommeil lorsque les yeux s'ouvrent. Les impressions sensorielles, le tourbillon des époques et des distances qui s'entremêlent et qui entourent entre ces deux instants le narrateur, c'est cela qui prépare le surgissement, qui indique l'approchement du nouvel espace – c'est le chemin entre les deux espaces, ou comme le dit Poulet :

Proust avait conçu l'idée d'un milieu intermédiaire reliant des univers d'espèces différentes [...] mais le milieu intermédiaire ne se présente pas chez Proust comme un chemin 'réel', unissant deux endroits déterminés sur la carte. Disons plutôt que chez lui, ce milieu ou chemin est la représentation topologique de l'acte même par laquelle l'esprit transporte ce qu'il voit, et fait passer les objets du réel dans l'imaginaire<sup>132</sup>.

Comme le suggère Poulet, les espaces dans la *Recherche* se disputent la place : « Vacillation du mur [...] vacillation de la pièce [...] vacillation enfin de la chambre [...] voilà trois exemples d'un tournoiement à la fois intérieur et extérieur, psychique et spatial qui affecte en même temps l'esprit du héros et les lieux mêmes où il se trouve à ces moments-là »<sup>133</sup>. Les lieux sont: « vacillants et substituables. Tels le mur et la lande, ils se disputent le même espace. L'un est de trop et usurpe la place de l'autre »<sup>134</sup>. Plus tard dans l'ouverture, le vocabulaire spatial se renforce de plus en plus, structurant ainsi le chaos incertain qui domine dans ce passage initial. Le sommeil est décrit comme un « monde de rêves »<sup>135</sup>, une « sorte d'impalpable alcôve »<sup>136</sup>, « la demeure »<sup>137</sup>, « le logis »<sup>138</sup> ou « le nid » dont les « murs [sont]

---

<sup>132</sup> Poulet, *op. cit.*, 34.

<sup>133</sup> Poulet, *op. cit.*, pp. 15-16. Il est pour cette raison important de souligner que, si le concept de l'*espace du sommeil* désigne dans notre étude en premier lieu le monde dans lequel entrent les personnages de la *Recherche* en s'endormant, nous l'utiliserons aussi en évoquant les lieux où cet endormissement a lieu, comme les chambres à coucher.

<sup>134</sup> Poulet, *op. cit.*, p. 17.

<sup>135</sup> *RTP*, I, 4.

<sup>136</sup> *RTP*, I, p. 7.

<sup>137</sup> *RTP*, I, p. 6.

invisibles »<sup>139</sup>. Le sommeil se manifeste aussi comme « une autre contrée »<sup>140</sup> et même l'un « des lieux nouveaux »<sup>141</sup> que le narrateur découvre chaque nuit.

Après cette énumération des analogies spatiales entre le sommeil et les divers lieux physiques, on retrouve plus tard, dans *Le Côté de Guermantes*, une vision beaucoup plus complète et explicitement spatiale du sommeil comme espace :

Ce qu'on aurait fait le jour, il arrive en effet, le sommeil venant, qu'on ne l'accomplisse qu'en rêve, c'est-à-dire après l'inflexion de l'ensommeillement [...] Malgré tout, *le monde dans lequel on vit pendant le sommeil* est tellement différent, que ceux qui ont de la peine à s'endormir cherchent avant tout à sortir du nôtre<sup>142</sup>.

Le narrateur précise que le sommeil est un monde à part dans lequel on « vit pendant le sommeil », c'est une existence très différente par rapport à celle du monde de la veille. Le narrateur y revient à plusieurs reprises : pour lui le sommeil fait partie de la carte de sa vie, c'est encore un lieu du territoire de son existence, encore une planète dans son univers particulier :

De ce que *le monde du rêve* n'est pas le monde de la veille, il ne s'ensuit pas que le monde de la veille soit moins vrai ; au contraire. *Dans le monde du sommeil*, nos perceptions sont tellement surchargées, chacune épaissie par une superposée qui la double, l'aveugle inutilement, que nous ne savons même pas distinguer ce qui se passe dans l'étourdissement du réveil<sup>143</sup>.

La spatialisation du sommeil est poussée encore plus loin dans le tome *Sodome et Gomorrhe* lorsque le narrateur dit : « *J'entrais dans le sommeil*, lequel est comme un second appartement que nous aurions et où, délaissant le nôtre, nous serions allé dormir »<sup>144</sup>. Proust dit que le sommeil est *comme* un appartement : cette insistance est justifiée, puisque le sommeil ne peut pas être décrit comme quelque chose qui existe dans le monde réel. Comme le monde réel ne correspond pas à celui du sommeil, il faut avoir recours aux comparaisons afin de rendre cet espace singulier. On peut faire des comparaisons sans savoir ce qu'est en fait cet autre monde dans lequel le narrateur se rend chaque nuit. Lorsque le narrateur se met à décrire cet espace qui est comme un appartement, il devient clair que cet appartement ne ressemble pas à un appartement dit « réel ». Le narrateur nous fournit un inventaire détaillé de sa demeure onirique qui

---

<sup>138</sup> *Loc. cit.*

<sup>139</sup> *Loc. cit.*

<sup>140</sup> *RTP*, I, p. 5

<sup>141</sup> *RTP*, I, p. 3.

<sup>142</sup> Nous soulignons. *RTP*, II, 385.

<sup>143</sup> Nous soulignons. *RTP*, III, 629.

<sup>144</sup> Nous soulignons. *RTP*, III, 370.

a des sonneries à lui, et nous y sommes quelquefois violemment réveillés par un bruit de timbre, parfaitement entendu de nos oreilles, quand pourtant personne n'a sonné. Il a ses domestiques, ses visiteurs particuliers qui viennent nous chercher pour sortir, de sorte que nous sommes prêts à nous lever quand force nous est de constater, par notre presque immédiate transmigration dans l'autre appartement, celui de la veille, que la chambre est vide, que personne n'est venu. La race qui l'habite, comme celle des premiers humains, est androgyne. Un homme y apparaît au bout d'un instant sous l'angle d'une femme. Les choses y ont une aptitude à devenir des hommes, les hommes des amis et des ennemis. Le temps qui s'écoule pour le dormeur, durant ces sommeils-là, est absolument différent du temps dans lequel s'accomplit la vie de l'homme réveillé<sup>145</sup>.

L'appartement du sommeil que Proust décrit est singulier: des domestiques y figurent, des visiteurs, une race androgyne l'habite, et ce monde a même une temporalité propre à lui-même. Ce qui est surtout remarquable est que le narrateur *dort* et peut être *réveillé* dans cet espace. Alors, une fois le franchissement dans le monde du sommeil effectué la vie qu'on y mène est pareille à la vie de l'état de veille – on y dort, on peut y être atteint par l'insomnie. Le monde du dormeur éveillé est un monde paradoxal où domine la logique disjointe propre au sommeil.

Ce qui est également surprenant est que cet espace est capable de métamorphoser les hommes en des choses (« Les choses y ont une aptitude à devenir des hommes »). Si l'on compare cette citation de *Sodome et Gomorrhe* avec l'ouverture, on voit comment Proust a dans le premier tome déjà établi certains aspects de l'espace du sommeil qui reviennent, cette capacité de métamorphoser les hommes en des choses – rappelons que le narrateur dans l'ouverture est devenu une église, un livre, un quatuor, etc. La chambre de l'ouverture est un espace alchimique où des métamorphoses impossibles ont lieu: les objets inanimés deviennent des êtres, des époques, des pensées fuyantes.

Dans l'ouverture le narrateur fait aussi allusion à l'androgynie, car la première personne outre le narrateur à figurer dans l'espace du sommeil est un être androgyne qui est à la fois Adam et Ève, à la fois le narrateur et la femme qu'il désire: « Quelquefois, comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse »<sup>146</sup>.

Enfin, la temporalité singulière du sommeil qui existe dans « l'appartement » est présente aussi dans l'ouverture. Dans la citation suivante le dormeur apparaît dans l'espace du sommeil comme une sorte de maître du temps et des mondes:

---

<sup>145</sup> RTP, III, 370.

<sup>146</sup> RTP, I, 4.

Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant, et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil<sup>147</sup>.

L'évocation des villes et des lieux de la vie du narrateur dans l'ouverture de la *Recherche* est entrelacée avec l'évocation de l'espace du sommeil. Cette évocation simultanée des lieux et du sommeil persiste tout au long de la *Recherche*. À notre sens, Proust semble ranger le sommeil au cœur de l'éventail des *espaces* où le narrateur vit et où le récit va se dérouler. Le narrateur semble mettre le monde du sommeil au même rang que les espaces dits réels de sa vie diurne.

Nous avons ainsi cerné notre conception des espaces proustiens et de l'espace du sommeil. Ci-dessus, nous avons également montré comment la description littéraire d'un espace peut se manifester dans un texte, en évoquant la brève analyse que fournit Jouve d'un passage du roman de Balzac, *Le Père Goriot* (voir 2.2). Jouve y montre comment les cinq étapes de l'insertion d'une description d'un espace littéraire peuvent se faire connaître dans un texte. Appliquons maintenant ces cinq étapes narratologiques dans le contexte spécifique de la *Recherche*, afin de donner un exemple illustratif et d'observer comment l'espace du sommeil s'insère dans le récit chez Proust. La citation suivante ne décrit plus l'endormissement du narrateur et son entrée dans le monde du sommeil mais la structure spatiale du rêve lui-même :

Dans mon sommeil je voyais une cité gothique au milieu d'une mer aux flots immobilisés comme sur un vitrail. Un bras de mer divisait en deux la ville ; l'eau verte s'étendait à mes pieds ; elle baignait sur la rive opposée une église orientale, puis des maisons qui existaient encore dans le XIV<sup>e</sup> siècle, si bien qu'aller vers elles, c'eût été remonter le cours des âges<sup>148</sup>.

Le « je » de cette citation désigne le *personnage qualifié*. Le narrateur est seul capable de raconter l'expérience de son sommeil et aussi le seul qui soit crédible. Le verbe de perception est le mot « voyais ». La suspension du récit et la mention d'un lieu propice sont présentes dans l'expression « dans mon sommeil » qui marque une sorte d'arrêt en évoquant l'endormissement et la stupéfaction (le sommeil pause donc le récit) tout en désignant le lieu propice, car le narrateur s'y *trouve*, pour ainsi dire, vraiment (le « dans le sommeil » fonctionne comme le « chez le père Goriot » de Balzac). Enfin l'objet à décrire est cette cité onirique au milieu de la mer. Notons aussi que cet espace, la cité, contient les trois dimensions du mot *espace*, telles qu'elles ont été décrites ci-dessus. Dans le sommeil il y a

---

<sup>147</sup> RTP, I, 5.

<sup>148</sup> RTP, II, 444.

une cité (*lieu*) qui se trouve sur la rive opposée (une *étendue* sépare le narrateur de la cité) et il faut remonter « le cours des âges » (*durée*) afin de l'atteindre. On y voit donc comment l'espace du sommeil contient l'aspect triple de lieu-étendue-durée.

Nous avons dans le sous-chapitre présent mis en relief quelques paramètres centraux de l'espace du sommeil : sa façon de surgir dans le texte et comment certains outils narratologiques peuvent être utilisés afin de mieux comprendre sa spatialité particulière. Dans le prochain sous-chapitre, nous esquisserons brièvement comment ces paramètres évoluent et changent au cours de la *Recherche*, afin d'introduire et motiver la structure tripartite que suivra ensuite notre analyse de l'espace du sommeil dans la *Recherche*.

### 3.3 Progression : exposition des trois volets du sommeil dans *À la recherche du temps perdu*

Si l'on part à la recherche de renseignements sur les personnages de la *Recherche*, on trouvera dans des livres, dans des articles et de plus en plus sur des sites internet des schémas qui tracent l'imbrication complexe des personnages. Des résumés brefs ou détaillés de leurs vies sont également facilement accessibles. Il y a même un compte Twitter où le « narrateur » raconte toute la *Recherche* tweet par tweet<sup>149</sup>, synthétisant ainsi les conversations et les traits de personnages dans des tweets à 140 caractères ou moins. Il existe donc déjà de nombreuses sources dédiées à la représentation détaillée aussi bien que synthétique de l'évolution des personnages dans la *Recherche*. Sur le site « Proust-personnages »<sup>150</sup> il y a un moteur de recherche au moyen duquel on peut obtenir une synopsis de la vie de tous les personnages, les plus connus aussi bien que les plus marginaux, afin d'en récupérer des renseignements spécifiques, le nombre de fois qu'ils sont mentionnés dans chaque tome et un survol chronologique des passages clés où ils sont évoqués. On peut, par exemple, suivre de façon assez simple les métamorphoses successives de la courtisane Odette, qui devient Odette de Crécy, puis Madame Swann. Cette Madame Swann est la femme nommée Miss Sacripant, « la femme en rose », qui devient enfin Madame de Forcheville, l'épouse du Duc de Forcheville et la maîtresse du Duc de Guermantes. En fait, la gamme de noms, de titres, d'apparences et de statuts sociaux constituant un seul personnage est un phénomène qui suscite toujours un vif intérêt chez les critiques et chez les lecteurs de la *Recherche*.

<sup>149</sup> <https://twitter.com/ProustTweet>

<sup>150</sup> <http://proust-personnages.fr>

Si l'on effectue une recherche similaire portant sur les lieux de la *Recherche*, on obtient avant tout des renseignements sur leur dimension référentielle: Swann habite le Quai d'Orléans avant d'épouser Odette, le narrateur adolescent aime se promener aux Champs Élysées, tandis que le narrateur adulte préfère le Bois de Boulogne, les salons les plus chics se trouvent dans le Faubourg Saint-Germain, Combray est en partie basé sur Illiers et Balbec, en partie sur Cabourg. En dépit de toute l'information que donnent ces sources, la taxinomie des espaces n'est pas forcément présentée dans toute son étendue du fait que l'on ne tient pas compte des développements et des fluctuations des espaces dans la *Recherche*.

En effet, pour comprendre ce que nous appelons ici « l'espace du sommeil », il faut aussi comprendre l'évolution que subissent chez Proust les espaces, car les espaces de la *Recherche* connaissent un développement tout comme ses personnages complexes. Avant d'aborder la progression de l'espace du sommeil, nous considérerons la transformation de quelques espaces *physiques* afin d'illustrer cette tendance qui existe dans la *Recherche*.

Chez Proust, les espaces sont des configurations dont la stratification est complexe. Un lieu proustien n'est pas moins soumis à des métamorphoses et des évolutions que ne l'est Odette, le narrateur, ou tant d'autres personnages kaléidoscopiques du texte. Par exemple, le Paris du début de la *Recherche* paraît comme un monde féminin, contrôlé et caractérisé par les *femmes*. L'espace familial du narrateur est gouverné par la mère et la grand-mère, l'espace social parisien par Madame Verdurin et la Duchesse de Guermantes, et l'espace intérieur de la sexualité, non seulement du narrateur mais aussi d'autres personnages, est surtout dominé par Madame Swann, mais aussi par sa fille Gilberte et d'autres jeunes filles. Reportons-nous ensuite à la dernière partie de l'œuvre, *Le Temps retrouvé*, qui se déroule à l'époque de la Grande Guerre. Nous y retrouvons un Paris quasi dépourvu de femmes ; seuls les hommes peuplent ce monde guerrier où tous les espaces, domestiques, sociaux ainsi que sexuels, sont maîtrisés par les hommes. Le début et la fin du livre sont reliés par une longue progression de relativisation du sexe où certains personnages masculins sont décrits comme des femmes, et inversement, certaines femmes sont représentées comme étant masculines. Paris est donc une ville qui chez Proust est décrite avant tout au moyen des personnes qui l'habitent et le va-et-vient de leurs relations familiales, mondaines et sexuelles, car il n'y a pas un grand nombre de descriptions *topographiques* de Paris, comme nous l'avons déjà constaté. On passe, à travers une métamorphose prolongée d'inversion et de renversement, d'une ville essentiellement féminine à une ville décidément masculine. Mais la progression ne finit pas par cette mise en opposition entre le féminin et le masculin. En fait, dans la dernière partie qui clôt la *Recherche*, lors de la matinée chez les Guermantes, le narrateur se retrouve confronté à

un Paris monstrueux, peuplé de *fantômes*. Proust emploie même les mots *monstres*, *fantômes* et *géants* pour décrire les gens dans cette toute dernière partie. On ne peut plus distinguer ni l'origine ni le sexe des convives pendant cette dernière matinée nommée le « bal de têtes » par le narrateur. Paris est devenu une ville *fantôme*. En observant les convives de la matinée, le narrateur voit un ministre qui est « comme un petit *fantôme* qu'une main invisible promenait, diminué de taille, changé dans sa substance et ayant l'air d'une réduction en pierre ponce de soi-même »<sup>151</sup>. Cette matinée fantasmagorique le fait de nouveau penser au livre qu'il veut écrire et il dit par la suite: « et j'y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres *monstrueux* [...] »<sup>152</sup>. Ainsi, au cours des milliers de pages d'un récit parfois impénétrable, parfois chaotique et toujours détaillé jusqu'à l'absurde, une structure presque dialectique surgit, celle d'une thèse et d'une antithèse suivie du surgissement d'un nouvel ordre. En ce qui concerne Paris, nous avons proposé que cela se manifeste de manière suivante : Paris *féminin*, Paris *masculin*, Paris *fantôme*.

Cette progression est visible aussi à propos de Combray, la petite ville où la famille du narrateur passe ses vacances. Or, cette fois, il n'est pas question d'une progression femmes-hommes-monstres, mais plutôt de la progression du *temps*, chronologique et météorologique. Le Combray de l'enfance du narrateur est un village diurne où les activités des personnages sont dictées par le temps, chronologique et météorologique, et le jour se termine effectivement après le coucher du soleil. Le Combray de la fin de l'œuvre est un lieu nocturne, où l'on ne sort que la nuit. Le lieu change même de nom, adoptant le nom du lieu-dit, Tansonville, qui fait partie de Combray :

Car bien des années ont passé depuis Combray, où, dans nos retours les plus tardifs, c'était les reflets rouges du couchant que je voyais sur le vitrage de ma fenêtre. C'est un autre genre de vie qu'on mène à Tansonville, chez Mme de Saint-Loup, un autre genre de plaisir que je trouve à ne sortir qu'à la nuit, à suivre au clair de lune ces chemins où je jouais jadis au soleil ; et la chambre où je me serai endormi au lieu de m'habiller pour le dîner, de loin je l'aperçois, quand nous rentrons, traversée par les feux de la lampe, seul phare dans la nuit<sup>153</sup>.

Si Paris passe donc d'une ville féminine à une ville masculine, devenant enfin une ville fantôme, et Combray d'un village diurne à un village nocturne, pour finalement devenir un village détruit et oblitéré par les bombardements de la Grande Guerre, nous tâcherons dans la présente étude de montrer comment l'espace du sommeil subit, lui-aussi, une progression en trois mouvements à travers la *Recherche*. Nous proposerons que l'espace du sommeil

<sup>151</sup> Nous soulignons. *RTP*, IV, 526.

<sup>152</sup> Nous soulignons. *RTP*, IV, 625.

<sup>153</sup> *RTP*, I, 7.

progressive, se transformant d'un lieu *sacré* en un lieu *profane*, devenant à la fin un lieu *relatif*, qui ne respecte plus les lois de la rationalité qui lui sont imposées et qui confinent le sommeil au corps endormi du narrateur. Le sommeil éclate et déborde ainsi ses limites pour s'introduire et surgir dans ce qui est normalement nommé l'état de veille. Dans la dernière partie de la *Recherche*, toute ligne de démarcation entre l'espace du sommeil et l'état de veille est irrévocablement brouillée.

La première manifestation de l'espace du sommeil en tant que lieu sacré se trouve dans *Du côté de chez Swann*. En focalisant sur les références scripturaires que mobilisent les descriptions de l'espace du sommeil, surtout les références judéo-chrétiennes de l'Ancien Testament, nous examinerons comment le monde du sommeil prend les allures d'un espace sacré<sup>154</sup>. L'ouverture de la *Recherche* évoque tantôt explicitement, tantôt de manière plus subtile l'imagerie particulière non seulement de la *Genèse* mais aussi d'autres livres de l'Ancien Testament, faisant de l'ouverture une genèse propre à la création de l'univers de la *Recherche*. Plus généralement, il y a un discours biblique dans la *Recherche*. Albert Mingelgrün constate la présence d'un discours et d'une structure biblique à un niveau plus global dans *Thèmes et structures bibliques dans l'œuvre de Marcel Proust*<sup>155</sup>, et Stéphane Chaudier en discute dans *Proust et le langage religieux : la cathédrale profane*<sup>156</sup>. En ce qui concerne notre étude elle se concentrera sur quelques aspects spécifiques de l'imagerie biblique concernant le rapport entre le sommeil et certaines conceptions du sommeil dans la tradition scripturaire. Nous n'aborderons donc pas les aspects globaux des références religieuses dans l'œuvre de Proust comme le font Mingelgrün et Chaudier.

La parenté entre l'ouverture onirique de la *Recherche* et la Bible devient évidente si l'on compare quelques récits nocturnes bibliques aux parties oniriques du début de la *Recherche*. Ces récits scripturaires sont des textes qui racontent des rêves prodigieux et des visions nocturnes, où le sommeil est souvent, sinon toujours, décrit comme un *espace* proprement dit, auquel on peut accéder et dans lequel on peut entrer et déambuler.

---

<sup>154</sup> Ce terme est dans la présente étude en partie utilisé dans le sens suivant : « Qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable [...] et fait l'objet d'un sentiment de révérence religieuse ». Il sera cependant aussi question de ce que nous appellerons entre autres un « sacré détourné » et « le sacré proustien », ce genre de sacré se rapprochant plutôt de la définition « Qui est digne d'un respect absolu, qui a un caractère de valeur absolue », terme synonyme de « intangible, inviolable, sacro-saint, vénérable », (*Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1988.)

<sup>155</sup> Mingelgrün, Albert, *Thèmes et structures bibliques dans l'œuvre de Marcel Proust*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1978.

<sup>156</sup> Chaudier, Stéphane, *Proust et le langage religieux : la cathédrale profane*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes, 2 », 2004.

Proust se sert donc d'images et de références sacrées, mobilisant leur richesse allusive, leur puissance évocatrice, mais surtout leur tradition littéraire de longue date qui s'est manifestée dans la littérature et les arts à travers les siècles. Miguet-Ollagnier montre la mobilisation systématique chez Proust des récits scripturaires et de la tradition judéo-chrétienne dans *La Mythologie de Proust*<sup>157</sup>. Chez Miguet-Ollagnier, il n'est pas question de montrer un côté « religieux » chez Proust, car ces images sont toujours et continuellement détournées et refoulées. L'idée est plutôt de montrer une interaction entre la *Recherche* et les grands récits scripturaires. Miguet-Ollagnier constate que Proust recible et remanie plusieurs narrations oniriques tirées des textes sacrés, mais il ne les imite pas et il ne les transpose pas littéralement dans son œuvre. Le sommeil dans la *Recherche* n'est pas selon Miguet-Ollagnier allégorique. Il s'agit plutôt d'une imbrication intertextuelle de quelques mythes religieux et de l'espace du sommeil tel qu'il est représenté dans la *Recherche*. Dans ce premier mouvement de la progression, l'espace du sommeil est représenté comme un lieu prodigieux, un espace dans lequel il est possible d'*établir un lien* avec un au-delà mystérieux. C'est une perception du sommeil qui va s'opacifier et surtout se relativiser au fur et à mesure que l'œuvre progresse.

Par la suite, en ce qui concerne *le sommeil en tant que lieu profane*, la deuxième manifestation de l'espace du sommeil, ce mouvement s'avère antithétique par rapport à celle qu'on trouve dans *Du côté de chez Swann*. À partir d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* jusqu'à *Sodome et Gomorrhe*, l'espace du sommeil devient un lieu redoutable où les pulsions les plus noires, les vices et le mal jouent un rôle principal. Marion Schmid évoque ce côté dans l'œuvre de Proust, à savoir le côté noir et vicieux dans *Proust dans la décadence*<sup>158</sup>, où elle avance l'idée que la *Recherche* converge avec la décadence. Cette convergence a selon Schmid lieu principalement à travers le « topos [de] la hantise du mal [où] sexualité, culpabilité, et excès s'associent et forment une alliance explosive et morbide de profanation et de souillure et qui s'inspire des univers masochistes et sadiques dans sa mise en scène savante d'un théâtre de la cruauté »<sup>159</sup>.

Tandis que Schmid se concentre sur la fin de siècle et la décadence, nous allons remonter un peu dans le temps pour tracer non seulement les points de convergence entre ce deuxième mouvement de la représentation du sommeil de la *Recherche* et la décadence, mais aussi les précurseurs de la décadence : le romantisme, ou plus précisément le romantisme noir, que

<sup>157</sup> Miguet-Ollagnier, Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1982.

<sup>158</sup> Schmid, Marion, *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2008.

<sup>159</sup> Schmid, *op. cit.*, p. 153.

Mario Praz nomme « le romantisme radicalisé » dans son œuvre *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle : Le romantisme noir*<sup>160</sup>. Praz y trace la progression des premières tentatives du romantisme et le côté noir de ce mouvement jusqu'à la décadence, y englobant le symbolisme et la décadence tardive du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>161</sup>. Nous allons donc proposer que la représentation de l'espace du sommeil *se transforme d'un lieu sacré en un lieu profane*, en évoquant des allusions, des entrecroisements et quelques références parfois explicites à ce romantisme « radicalisé »<sup>162</sup>, ce romantisme noir. Soulignons aussi que le mot « décadence » sera employé dans son double sens. Nous l'utilisons pour désigner le mouvement littéraire décadent de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais également pour évoquer l'ambiance créée par une certaine esthétique décadente, qui est fascinée par le corps et son rapport à la mort et au mal : c'est une esthétique qui aborde les pulsions noires et malsaines de la vie. Lorsque nous parlons de la décadence nous le faisons donc à plusieurs niveaux.

L'objectif est enfin d'établir une parenté entre le romantisme noir et la représentation de l'espace du sommeil en tant que lieu profane dans les tomes centraux de la *Recherche*, en évoquant des thématiques<sup>163</sup> comme le blasphème, le sadomasochisme, la descente aux enfers, le théâtre de la cruauté et une obsession avec l'esthétique du romantisme noir et comment cela rappelle des tendances pareilles chez Nerval, Baudelaire et Coleridge.

En dernier lieu, il y a la question de *la relativité du rapport entre le réel et le sommeil*, le troisième volet du sommeil. La logique délirante propre au sommeil est, pour la plupart, confinée à l'esprit du narrateur dormant jusqu'à *La Prisonnière*. À partir de ce tome, le réalisme de l'existence diurne est troublé et menacé par des irruptions d'irréel dans le quotidien. Les trois derniers tomes sont ponctués par des passages où l'espace du sommeil s'imbrique aux espaces qui appartiennent à l'état de veille – son surgissement fait vaciller les certitudes du récit et de toute perception du *réel* du narrateur et des personnages qui l'entourent. Les exemples les plus remarquables en sont les trois parties suivantes : « La Regarder dormir » (*La Prisonnière*), « Venise nocturne » (*Albertine disparue*) et « Une nuit transparente » (*Le Temps retrouvé*). Tout comme l'ouverture, ces passages se détachent du récit, mais ils ne sont pas des digressions. Ce qui distingue ces trois instants et d'autres

<sup>160</sup> Ce livre est paru en 1930 en italien sous le titre *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Nous avons consulté la traduction française : Praz, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le Romantisme noir*, Paris, chez Gallimard, coll. « Tel », 1999.

<sup>161</sup> Pour une discussion sur le romantisme noir et son rapport à la décadence et au symbolisme voir : Fabre, Côme, *L'Ange du bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, Berlin, Hatje Cantz, 2013.

<sup>162</sup> Praz, Mario, *op. cit.*, p. 13.

<sup>163</sup> Voilà comment le sommeil contient des thématiques propres à lui, c'est pour cette raison que nous ne traitons pas le sommeil comme une thématique, car c'est une construction littéraire beaucoup plus complexe.

passages oniriques est non seulement le fait qu'ici les espaces de la réalité et ceux du sommeil se confondent plus qu'avant, mais avant tout le fait qu'avec eux on entre dans la modernité relative du XX<sup>e</sup> siècle. L'espace du sommeil ne demeure plus renfermé dans l'esprit du dormeur : il pousse et déborde, et petit à petit s'empare de la réalité. Des tendances de la littérature moderniste de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et sa représentation du sommeil se font connaître plus explicitement dans les derniers tomes de la *Recherche*. L'espace du sommeil se relativise alors, ou comme l'exprime le narrateur lui-même en parlant de la « place nocturne », cet endroit qu'il croit avoir vu à Venise mais qu'il ne parvient pas à retrouver le lendemain lors d'une promenade nocturne :

Le lendemain je partais à la recherche de ma belle place nocturne, je suivais des calli qui se ressemblaient toutes et se refusaient à me donner le moindre renseignement, sauf pour m'égarer mieux. Parfois un vague indice que je croyais reconnaître me faisait supposer que j'allais voir apparaître, dans sa claustration, sa solitude et son silence, la belle place exilée. À ce moment, quelque mauvais génie qui avait pris l'apparence d'une nouvelle calle me faisait rebrousser chemin malgré moi, et je me trouvais brusquement ramené au Grand Canal. Et comme il n'y a pas, entre le souvenir d'un rêve et le souvenir d'une réalité, de grandes différences, je finissais par me demander si ce n'était pas pendant mon sommeil<sup>164</sup>.

C'est ainsi que l'espace du sommeil s'avère décidément relatif dans les derniers tomes de la *Recherche*. Le narrateur ne parvient plus à distinguer le monde réel du monde du sommeil, ou du moins les souvenirs d'un rêve de ceux de la réalité. Après avoir passé d'une conception sacrée du sommeil à une conception profane, le narrateur se rend finalement compte que l'espace du sommeil est insaisissable en soi, relatif et au fond changeant, qu'il est enfin comme cette belle place vénitienne exilée du temps et de l'espace.

Cette progression de la représentation du sommeil en trois temps nous fournit la possibilité d'un rapprochement du sommeil proustien à un triptyque littéraire, c'est à dire un tableau à trois volets, dont les trois tableaux constituent un ensemble. C'est à partir d'une logique pareille que nous avons construit notre discussion sur l'espace du sommeil dans la *Recherche* : à travers ces trois volets le monde du sommeil se fait connaître, c'est un monde où se déroule une seconde vie, la vie onirique.

Travailler sur l'intertextualité chez Proust est un défi particulier. On sait bien que la présence des références littéraires dans la *Recherche* est abondante, mais on est également familier avec le fait que Proust citait et évoquait des œuvres littéraires de façon, sinon erronée, au moins peu exacte. En tant que lecteur, Proust était un être paradoxal, il adorait la

---

<sup>164</sup> RTP, IV, 229.

littérature tout en étant un anti-bibliophile convaincu<sup>165</sup>. Vers la fin de sa vie, il n'avait presque pas de livres dans son appartement<sup>166</sup>. Ce manque de livres pourrait peut-être expliquer le fait que sa manière de citer d'autres écrivains était si lacunaire, il n'avait jamais le texte sous les yeux ! Mais cela n'en est pas la raison cependant. L'inconsistance, ou la manière disons légère dont Proust traitait la référence intertextuelle, ou les citations, est plutôt liée au fait qu'il aimait mieux mobiliser les idées globales associées au texte en question que d'en faire une allégorie ou bien de consacrer le texte évoqué dans sa propre œuvre. C'est pour cette raison qu'il vaut mieux ne jamais interpréter la présence, implicite ou explicite, effective ou construite, d'une trace intertextuelle comme étant une sorte de parti pris de sentiments ou d'idées évoqués dans le texte source. Un bel exemple en est la présence du roman *François le champi* de George Sand dans la *Recherche*. La première occurrence paraît au début du roman vers la fin de l'épisode du « drame du coucher » où le narrateur angoissé finit par convaincre sa mère de passer la nuit auprès de lui<sup>167</sup>. L'autre fois que ce roman reparait est à la fin juste avant la grande révélation qui fera naître le livre que le narrateur écrira<sup>168</sup>. Les deux occurrences sont donc stratégiques et extrêmement porteuses de sens dans l'ensemble de la *Recherche*. Il serait facile d'en déduire que ce roman de Sand est un roman dont l'importance dans la vie de Proust était capitale car il lui accorde une telle signifiante – mais cela serait une fausse conclusion, car comme Proust le disait lui-même : « Ne croyez pas que j'aime George Sand »<sup>169</sup>. Selon Emmanuel Berl, Proust l'« interrogeait avec astuce pour s'assurer qu'il n'existait aucun lien de cœur entre aucun membre de [sa] famille et George Sand avant de [lui] déclarer qu'il n'aimait pas du tout ses romans »<sup>170</sup>. On peut donc bien imaginer que Proust emploie cette intertextualité, non pour mettre en relief une sorte d'admiration ou sacraliser l'œuvre de Sand dans son propre roman, mais plutôt pour évoquer l'atmosphère pastorale et champêtre de *François le champi*, son idéalisation pittoresque de l'enfance et de

---

<sup>165</sup> Pyra Wise aborde ce paradoxe particulier quant à l'anti-bibliophilie de Proust :

<http://www.item.ens.fr/index.php?id=304596>.

<sup>166</sup> Selon Muhlstein, « [l]es livres qui comptaient, [Proust] les avait dans sa tête » Muhlstein, Anka, *La Bibliothèque de Marcel Proust*, Paris, Odile Jacob, 2013, p. 16 : Selon Fraisse, « [s]'il [sc. Proust] ne possédait pas de bibliothèque personnelle, de librairie comme Montaigne, on pourrait à la longue dresser le catalogue de sa bibliothèque virtuelle, soit la somme de tous les livres qui lui sont passés entre les mains, depuis Homère et la Bible jusqu'aux poètes et romanciers les plus contemporains de lui : dans l'entre-deux, combien d'écrivains, ceux des XVIIe et XIXe siècles souvent sus par cœur ; combien de philosophes, de linguistes, de sociologues, de critiques d'art et de critiques littéraires, d'historiens et d'historiens de l'art ! [...] Or si cette œuvre s'impose aujourd'hui comme le monument du XXe siècle, c'est à l'évidence parce qu'elle nous offre plus que la somme de ces lectures et de cet héritage », Fraisse, Luc, *La Petite musique du style*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 11.

<sup>167</sup> *RTP*, I, 41.

<sup>168</sup> *RTP*, IV, 461-462.

<sup>169</sup> Proust, Marcel, *Correspondance*, Plon, 1982, tome IX, p. 225.

<sup>170</sup> Berl, Emmanuel, *Sylvia*, Gallimard, 1952, coll. « Folio », p. 129.

la France rurale aussi bien que l'aspect quelque peu troublant de l'inceste qui y figure, ce qui caractérise, de façon symbolique, la relation du narrateur avec sa mère<sup>171</sup>. Même si le rôle de *François le Champi* est central dans ces parties de la *Recherche* l'œuvre n'occupe donc pas une place importante dans la pensée proustienne, son rôle est plutôt symbolique et structurant du point de vue textuel.

Il en est de même en ce qui concerne l'intertextualité qui n'est pas littéraire. Proust s'inspire d'une sonate de Camille Saint-Saëns afin de construire la sonate de Vinteuil malgré le fait qu'en réalité il trouvait l'œuvre de Saint-Saëns médiocre, au mieux<sup>172</sup>. C'est dans un sens pareil que les aspects bibliques surgissent et seront traités dans notre premier volet du sommeil. Stéphane Chaudier les aborde d'une façon similaire :

Dans l'œuvre de Proust, le vocabulaire religieux et chrétien témoigne à la fois d'un vif intérêt pour les croyances religieuses et d'un refus énergique de reconnaître l'autorité spirituelle des églises, des organisations religieuses. Si Proust se soustrait à l'autorité d'une personne divine qui serait puissance de salut pour les hommes, il n'est pas indifférent à la passion religieuse qui anime les hommes, à la beauté d'une telle expérience et à ses dévoiements. C'est pourquoi le texte manifeste une irrépressible tendance à penser le monde avec les mots empruntés au domaine religieux judéo-chrétien. L'œuvre joue de ce paradoxe<sup>173</sup>.

Nous avons déjà vu comment d'après les études de Chaudier, Miguet-Ollagnier et Mingelgrün l'influence scripturaire peut être plus ou moins explicite, et qu'il y a plusieurs façons de l'interpréter.

L'intertextualité qui est liée à ce qui est appelé le *romantisme noir* est un enjeu plus complexe. Ce terme ne commence à être utilisé qu'après la mort de Proust. Même s'il a sans aucun doute connu les œuvres mentionnées dans notre étude, surtout celles de Nerval et de Baudelaire, il serait difficile d'affirmer qu'il y ait eu une intentionnalité de la part de Proust

---

<sup>171</sup> Pour une discussion sur cette interaction particulière entre le pittoresque et le pervers, ou l'incestueux, de *François le champi* dans la *Recherche* voir: Vago, Davide, « Proust ou l'oralité 'interpolée' dans l'écrit », *L'autre voix de la littérature*, 2014, pp. 2-11. Dans cet article Vago affirme: « Le contenu de François le Champi, en effet, n'est pas apparemment le centre de l'intérêt du protagoniste, même si l'histoire de cet amour filial qui se transforme finalement en amour conjugal légitimé aurait sans aucun doute plus d'une raison pour attirer l'attention du petit héros de 'Combray' à l'humeur maussade. Le livre de la romancière berrichonne raconte effectivement l'histoire de l'amour incestueux entre un jeune homme (François « le Champi », l'enfant trouvé dans le patois local) et sa mère adoptive, la meunière Madeleine qui, après la mort de son mari, la maladie et la ruine, pourra enfin épouser François, devenu entretemps un jeune homme généreux. » (*op. cit.* p. 2) Vago continue : « L'alliance est d'abord l'entente entre une mère et son fils, scellée par le rituel de la lecture du soir ; mais c'est aussi le pacte qui prélude à un amour plus que filial, parce que l'inceste toujours refoulé entre le narrateur et sa mère devient légitime dans le roman écrit par George Sand. » (*op. cit.* p. 8. Notons enfin le prénom de la mère incestueuse dans *François le champi*, « Madeleine », ce qui ne peut guère passer inaperçu dans un contexte proustien.

<sup>172</sup> « Dans la mesure où la réalité m'a servi, mesure très faible à vrai dire, la petite phrase de cette Sonate, et je ne l'ai jamais dit à personne est (pour commencer par la fin), dans la Soirée Saint-Euverte, la phrase charmante mais enfin médiocre d'une Sonate pour piano et violon de Saint-Saëns, musicien que je n'aime pas. » Proust, Marcel, *Correspondances*, tome XVII, p. 193.

<sup>173</sup> Chaudier, *op. cit.*, p. 13.

d'évoquer un « climat » du romantisme noir, car ce mouvement, comme la plupart des mouvements artistiques, littéraires et culturels est une construction qui est en train de se former et qu'on a désigné par ce terme après coup. L'influence de Nerval sur Proust est cependant bien établie non seulement par la critique proustienne mais aussi affirmée par l'auteur lui-même lors de son vivant dans *Contre Sainte-Beuve*, entre autres<sup>174</sup>. Les traces de Baudelaire qui nous intéressent le plus sont celles étudiées notamment dans les travaux d'Antoine Compagnon, de Marion Schmid et plus récemment de Matthieu Vernet. En fait on pourrait dire sans exagérer que Nerval et Baudelaire sont les deux écrivains les plus évoqués, d'une manière ou d'une autre, chez Proust. Quant à Samuel Taylor Coleridge, que nous aborderons aussi dans ce contexte, nous ne pouvons que proposer quelques pistes à suivre, quelques convergences et correspondances qui évoquent certains paramètres similaires chez les deux auteurs. Coleridge est l'un des poètes anglais les plus connus et Proust connaissait probablement son œuvre dans une certaine mesure, mais il est moins sûr qu'il l'ait lue ou la connaissait suffisamment bien pour l'inclure à quelque niveau dans son œuvre. Marion Schmid cite Coleridge parmi les sources qui auraient pu inspirer la fascination de la part de Proust pour les mouvements romantique et décadent, mais sans vraiment affirmer une influence définitive<sup>175</sup>. Rappelons que nous ne chercherons donc pas à établir une intentionnalité de la part de Proust, nous nous contenterons d'élucider quelques points d'entrecroisement qui pourraient enrichir et nourrir la lecture de la *Recherche* et du sommeil tel qu'il y figure.

Enfin les rapports entre Proust et le modernisme, le dernier volet de notre analyse, est un domaine fécond qui reste néanmoins assez inexploré, surtout en ce qui concerne son côté onirique. Il existe plusieurs études sur Proust et les écrivains modernistes en ce qui concerne leur manière de raconter le monde<sup>176</sup>. C'est l'aspect pour lequel nous pouvons probablement le moins parler d'une intentionnalité en tant que telle. Tandis qu'il est possible de discuter le degré d'influence des textes bibliques ou romantiques sur Proust et la *Recherche*, il est moins probable de retrouver de telles inspirations quant aux textes modernistes, qui sont parus à la même époque que la *Recherche* ou même après (comme par exemple *Finnegans Wake* qui

---

<sup>174</sup> L'influence de ces deux auteurs sur Proust a fait couler beaucoup d'encre, il serait trop difficile, presque impossible, de réduire ce champ de la critique proustienne à quelques références charnières. On peut néanmoins constater le fait que Proust isole dans le *Contre Sainte-Beuve*, l'esquisse de toute la *Recherche*, Nerval et Baudelaire pour deux études emblématiques en abordant son œuvre à venir. Déjà dans cet ouvrage qui précède la *Recherche* Proust signale lui-même l'importance capitale de ces deux écrivains pour sa propre écriture.

<sup>175</sup> Schmid, *op. cit.*, p. 94.

<sup>176</sup> Une étude de Pericles Lewis montre bien les rapports entre Proust, Henry James, Franz Kafka et Virginia Woolf, *Religious experience and the modernist novel*, Cambridge University Press, 2010, voir aussi: Piette, Adam, *Remembering and the Sound of Words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett*, Clarendon Press, 1996.

sera l'une des œuvres que nous évoquerons plus tard<sup>177</sup>). Outre les liens avec James Joyce, nous proposerons aussi une comparaison entre Proust et Alain-Fournier et entre Proust et Thomas Mann dans cette dernière partie.

Quant à la relation entre la représentation du sommeil chez Proust et le roman *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, nous n'avons rien trouvé qui suggère que Proust aurait lu ce roman. Si les correspondances que nous évoquerons ont quelque fondement, elles sont probablement dues à l'influence bien établie de Nerval sur les deux auteurs. Notons toutefois qu'un livre portant le titre *Proust et Alain-Fournier, la transgression des genres, 1913-1914* d'Ariane Charton est projeté pour 2017, un ouvrage qui éclairera probablement ces liens.

Enfin le rapport avec Mann est intéressant, car c'est avant tout un rapport intertextuel qui (tout comme la notion du romantisme noir) s'est construit *a posteriori*, pas forcément par la critique mais surtout à travers d'autres œuvres qui se sont inspirées de Proust et de Mann. L'exemple le plus frappant est l'adaptation cinématographique de *La Mort à Venise* par Luchino Visconti où le personnage d'Aschenbach, joué par Dirk Bogarde, rappelle Robert de Montesquiou qui était l'inspiration de Charlus. Cette imbrication particulière où un cinéaste se sert d'un homme qui était l'inspiration de Proust pour son personnage Charlus afin de dépeindre un personnage de Mann, ébranle une chaîne d'associations qui éclaire certaines convergences entre les deux auteurs, sans qu'il y ait eu une intention préalable de la part de Proust. Un détail intéressant est le fait que Visconti a toujours voulu faire une adaptation cinématographique de la *Recherche* mais il n'y est jamais parvenu. C'est donc un cinéaste qui connaissait extrêmement bien l'œuvre de Proust et qui n'aurait pas fait ce rapprochement de façon légère<sup>178</sup>.

Telle est donc notre approche à l'intentionnalité, ou son absence, quant aux évocations intertextuelles. Elles sont parfois évidentes, explicites et bien établies par la critique proustienne et par Proust lui-même. Parfois par contre, elles sont allusives, fragmentaires et en train de se construire, mais elles ne sont pas moins porteuses de sens, elles nourrissent la lecture et éclaircissent la représentation du sommeil chez Proust, un domaine qui reste toujours une *terra incognita* que nous voulons explorer.

---

<sup>177</sup> Cette discussion sur Proust et Joyce se basera surtout sur les liens que Herschel Farban propose entre les deux écrivains dans *The Other Night, dreaming writing and restlessness in twentieth century literature*, Fordham University Press, 2008.

<sup>178</sup> Pour une discussion sur l'influence monumentale qu'a exercée l'œuvre de Proust sur Visconti voir : Colombani, Florence, *Proust-Visconti : histoire d'une affinité élective*, Paris, Philippe Rey, 2006.



## 4. Pèlerinages nocturnes dans *Du côté de chez Swann*

### 4.1 Le sacré

Dans ce chapitre, notre intérêt portera sur la représentation de l'espace du sommeil comme un lieu sacré dans *Du côté de chez Swann*. Nous verrons comment le déplacement à cet espace prend la forme d'un voyage presque saint, une sorte de pèlerinage. Cela se manifeste surtout au niveau de l'esthétique mobilisée dans les passages oniriques, tandis que c'est au niveau de l'imagerie, ce que Gay appelle la « sémiologie de la limite », que se manifeste sa spatialisation particulière.

Il y a donc une différence entre ce que nous entendons par *esthétique* et par *imagerie* respectivement. L'esthétique de l'espace du sommeil correspond à ce qui a été abordé ci-dessus dans le chapitre 2.2 lorsque nous avons présenté notre cadre narratologique qui comprend et vise à redécouvrir, entre autres, quelques outils analytiques d'abord élaborés par Hamon, pour ensuite se voir développés par Adam et Petitjean et, dans une certaine mesure, par Jouve, celui-ci ayant ajouté, aux fonctions de la description d'un espace, l'idée de sa fonction esthétique. L'esthétique se rapporte par conséquent à l'aspect intertextuel d'un texte : elle répond aux exigences d'une tradition littéraire et évoque un climat particulier dans un passage donné. Nous allons évoquer quelques textes scripturaires pour illustrer ce qui pourrait constituer ces exigences d'une représentation onirique dans la tradition biblique. Ensuite nous verrons comment ces composants réapparaissent chez Proust dans sa représentation de l'espace du sommeil.

En ce qui concerne l'imagerie, elle est plutôt ancrée dans ce que nous avons appelé *les marqueurs* de l'espace du sommeil, c'est-à-dire les images *intratextuelles* propres à la *Recherche* qui annoncent le surgissement d'un espace, et que nous avons décrit ci-dessus en nous basant sur Gay, Poulet et Schlöndorff, entre autres (voir chapitre 3.1). L'esthétique est par conséquent dans nos analyses liée à l'intertextualité d'un passage donné alors que l'imagerie est dans la présente étude considérée dans le contexte des techniques et des enjeux romanesques à l'intérieur du texte c'est-à-dire au niveau intratextuel. L'esthétique d'un passage onirique de la *Recherche* peut donc élucider la richesse intertextuelle de la représentation du sommeil chez Proust, tandis que l'imagerie employée sera analysée afin de vérifier, en évoquant les images de limite et les impressions sensorielles, notre hypothèse qui

suppose que le sommeil est structuré comme un espace, comme les autres espaces de la *Recherche*.

Quelques composants de l'esthétique scripturaire sont fondamentaux pour l'analyse des rapports intertextuels entre la représentation scripturaire du sommeil et celle de la *Recherche*. Le plus important en est la notion d'une spatialité sacralisée du sommeil, c'est-à-dire que l'espace est considéré soit comme un espace devenu saint, soit comme un espace qui a toujours été saint<sup>179</sup>. Nous verrons dans le chapitre présent comment l'endormissement dans la Bible est généralement indicatif d'un déplacement à un espace sacré, et que le lieu où le personnage s'endort est d'habitude représenté en tant que lieu sacré.

Généralement, le sommeil dans la Bible fonctionne comme un espace où les sages de la bible entrent en contact avec Dieu ou les anges, ou alors ils reçoivent un message révélateur. Le sommeil comme le lieu où le dormeur rencontre l'au-delà est le premier enjeu de la représentation biblique de l'espace du sommeil dont il faut tenir compte. Un autre composant qui semble lié aux descriptions bibliques du sommeil est l'importance de la faculté de *voir* dans la nuit et dans le sommeil. Cette focalisation très particulière sur la vision du personnage est évidente surtout dans l'Ancien Testament<sup>180</sup>.

Le dernier aspect à considérer dans le contexte actuel est l'aspect exégétique, c'est-à-dire ce qui est plutôt de l'ordre d'une explication « philologique, historique ou doctrinale »<sup>181</sup> des textes bibliques. En abordant certains concepts exégétiques, nous analyserons la présence de la lanterne magique dans les passages oniriques de *Du côté du chez Swann* à la lumière de certaines pratiques exégétiques du Moyen Âge et du XVII<sup>e</sup> siècle, époques pendant lesquelles la lanterne magique et l'interprétation des rêves faisaient partie de la didactique religieuse.

Il nous semble que l'espace du sommeil dans ce premier tome de la *Recherche* devient un lieu où le narrateur cherche à entrer en contact avec une existence intemporelle, mystique et prodigieuse. Cela rappelle la représentation du sommeil dans la tradition artistique et littéraire qui dominait avant l'arrivée de la psychanalyse, à savoir ce que Hersant décrit comme

<sup>179</sup> Flannery, Frances in « Dreams and Visions in early Jewish and early Christian Apocalypses and Apocalypticism », éd. Collins, John, *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature*, Oxford University Press, 2014, p. 108.

<sup>180</sup> D'après Hayes and Tiemeyer, il y a une tradition bien établie dans l'Ancien Testament selon laquelle les rêves bibliques illustrent les conceptions suivantes: « (1) the prophetic role as the recipient of the divine message (2) The angelic role as interpreter of that message, and (3) the importance of the visionary scene as the place where God enacts his agenda. », Éd. Hayes, Elizabeth R and Tiemeyer Lena-Sofia, « *I Lifted My Eyes and Saw* »: *Reading Dream and Vision Reports in the Hebrew Bible*, Bloomsbury, 2014, p. xvi ; voir aussi Flannery, *op. cit.* p. 113.

<sup>181</sup> *Le Nouveau Petit Robert* 2006, *op. cit.* p. 993. D'après le Petit Robert, l'exégèse vise : l'«interprétation philologique, historique ou doctrinale d'un texte dont le sens, la portée sont obscurs ou sujets à discussion ». Une exégèse peut être historique, politique ou biblique. Dans la présente étude nous entendons donc par l'usage des mots exégèse et exégétique leur aspect biblique.

l'« ancien régime » du sommeil, où l'espace dans lequel l'on se rend en s'endormant permet d'entrer en contact avec l'au-delà, avec le sacré.

En mobilisant une imagerie spatiale (au niveau intratextuel) et une esthétique biblique (au niveau intertextuel), cette première partie de la *Recherche* met en œuvre une sacralité détournée du sommeil, qui n'est pas forcément religieuse, mais qui tire ses racines de la tradition littéraire judéo-chrétienne. Lorsque nous parlons du sommeil en tant qu'espace sacré chez Proust, nous le faisons donc sous l'optique d'un sacré détourné. C'est une conception principalement symbolique et même, selon certains chercheurs, quelque peu ironique. René Girard avance : « ce n'est pas sans ironie que Proust réclame du vieil appareil mythologique des services qu'il est notoirement incapable de rendre »<sup>182</sup>. Le sacré proustien met par conséquent en œuvre la mobilisation de cet « appareil mythologique » et la mise en scène du sommeil qui lui est propre, mais n'en retient pas le dogme religieux. Nous dirions plutôt que Proust se sert de cet appareil mythologique propre à la Bible afin de créer une sorte de métarécit à l'intérieur du premier volet de la représentation du sommeil qui le structure et qui lui donne forme du point de vue narratologique.

Miguet-Ollagnier souligne la sacralité du lit et de l'espace qui l'entoure : « le monde s'ordonne autour de l'espace sacré d'un lit qui devient, pour parodier l'expression de Pascal, l'enceinte d'un raccourci d'univers. C'est à partir de cette enceinte qu'au moment privilégié du réveil, sont induites 'la direction du mur, la place des meubles' et de proche en proche toutes les parties du monde. Comme souvent chez Proust à la construction spatiale s'unit la construction temporelle : 'un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes' »<sup>183</sup>.

Il y a, paraît-il, une certaine corrélation entre le lit et le sommeil et leur rapport à un lieu sacré et la création des mondes, dont l'un est le monde du sommeil. On dirait peut-être même qu'il y a une certaine sacralisation de cet espace onirique. Tout *Du côté de chez Swann* est une suite de créations de micro-mondes qui constituent enfin l'univers où le roman se déroulera.

Afin de cerner la sacralisation de l'espace du sommeil chez Proust nous aurons donc recours aux traditions exégétiques. La lanterne magique était souvent utilisée au XVII<sup>e</sup> siècle comme un outil illustratif et didactique qui pourrait dévoiler la sacralité inhérente du monde due à la présence de Dieu caché. Il nous semble que la lanterne magique dans la *Recherche* fonctionne dans le texte non pas comme une révélation de la sacralité du monde à cause d'un Dieu caché, mais plutôt comme un outil illustratif dévoilant le côté prodigieux du sommeil.

<sup>182</sup> Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 84.

<sup>183</sup> Miguet-Ollagnier, *op. cit.*, p. 346.

Outre cette discussion sur la sacralisation du sommeil, le chapitre présent se concentrera sur *l'importance de la vision* dans le sommeil chez Proust et la façon dont cela s'apparente à une esthétique et une structuration inspirées de la tradition scripturaire. Nous discuterons de la vision onirique dans le double sens du mot *vision*, c'est-à-dire la faculté de voir et l'expérience d'avoir une vision révélatrice. Nous rappelons l'importance de cette double conception de la vision dans la Bible et comment elle se manifeste chez Proust dans *Du côté de chez Swann*. La plupart des marqueurs du sommeil sont soumis à la faculté de la vision dans ces parties, les yeux, les fenêtres, les projections d'images et l'oscillation entre la cécité et la vision informant la plupart des passages oniriques dans ce premier tome. Selon notre interprétation, cette insistance sur la vision nocturne rappelle donc l'emploi qui en est fait dans la Bible.

Pour le narrateur de la *Recherche*, dans ce premier tome, le déplacement au monde du sommeil donne lieu à une rencontre privilégiée avec tout ce qui lui apparaît comme sacré. Il n'est pas question de Dieu ici, ni d'un dogme religieux quelconque. Il s'agit plutôt de l'art, de la musique, de la littérature, et du grand démiurge de la *Recherche* – le Temps. Tous ces aspects sont habilement réunis dans l'ouverture. Bien que nous ayons déjà discuté cette partie en abordant son imagerie, ses enjeux intratextuels et les marqueurs du sommeil qui y figurent, nous allons l'évoquer de nouveau. Cette répétition est justifiée non seulement par l'importance fondamentale de cette partie en ce qui concerne le rôle central du sommeil dans la *Recherche*, mais aussi par sa richesse et sa structure complexe qui montre bien la façon selon laquelle l'imagerie spatiale se fait connaître. En employant les cinq étapes de l'insertion de la description d'un espace développées par Adam et Petitjean, nous souhaitons montrer la spatialisation très complexe qui se manifeste à plusieurs niveaux dans cette ouverture de la *Recherche* :

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine *ma bougie éteinte*, *mes yeux se fermaient* si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I<sup>er</sup> et de Charles-Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison, mais pesait *comme des écailles sur mes yeux* et *les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé*. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure ; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non ; *aussitôt je recouvrais la vue* et j'étais bien étonné de trouver autour de moi *une obscurité, douce et reposante pour mes*

*yeux*, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme *une chose vraiment obscure*<sup>184</sup>.

Si l'on commence par considérer les enjeux romanesques de la description d'un espace selon Adam et Petitjean, on retrouve toutes les cinq phases de l'insertion de la description d'un espace dans un récit. Le *personnage privilégié* est le narrateur qui s'endort, ce qui entraîne le *moment de suspension* nécessaire à l'histoire (rappelons la stupéfaction d'Eugène dans *Le Père Goriot*). Les *perceptions*, surtout la *vision*, dominent ce premier passage du roman. C'est un jeu très particulier de clair-obscur qui est présenté dans cette partie. Nous y reviendrons plusieurs fois dans ce chapitre, mais pour l'instant nous voulons nous attarder sur cette bougie qui s'éteint au début du passage, les yeux qui se ferment et comment, petit à petit, le narrateur retrouve sa vue, ce qu'il voit par la suite devenant, paradoxalement, obscur. Pourtant, l'obscurité n'est pas menaçante, c'est une obscurité que le narrateur trouve reposante et douce. Le *lieu propice* dans ce passage est le lit dans lequel ce drame de coucher se déroule, le narrateur, notre personnage privilégié, observe *l'objet à décrire*, c'est-à-dire l'espace du sommeil, son monde onirique, depuis le lit.

Les marqueurs du déplacement et du surgissement d'un espace proustien sont également présents. Le passage cité est saturé d'une imagerie évoquant les limites et les impressions sensorielles. Le premier seuil est la démarcation entre le sommeil et l'état d'éveil. Le narrateur franchit et refranchit plusieurs fois cette frontière au cours du passage. Les paupières et les yeux (qui s'ouvrent et se ferment) sont indicateurs d'une démarcation entre le moi et le monde extérieur. Cette domination des yeux qui sont tantôt ouverts et tantôt fermés, qui parfois parviennent à voir et qui parfois n'y parviennent plus, joue, nous semble-t-il, sur l'idée bien ancienne qui désigne les yeux comme la porte de l'âme – c'est donc une porte qui s'ouvre et se ferme. Si cette idée d'une porte et d'un seuil reste imprécise au début, quelques lignes plus bas, l'imagerie évoquant la limite entre deux espaces la renforce. La juxtaposition du seuil symbolique entre deux jours, à savoir minuit, aux images évoquant les portes et les seuils, augmente la confusion des espaces. Le narrateur ne peut plus être certain du lieu où il se trouve :

Je frottais une allumette pour regarder ma montre. *Bientôt minuit*. C'est l'instant où le malade, qui a été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu, réveillé par une crise, se réjouit en apercevant *sous la porte une raie de jour*. Quel bonheur ! *c'est déjà le matin* ! Dans un moment les domestiques seront levés, il pourra sonner, on viendra lui porter secours. L'espérance d'être soulagé lui donne du courage pour souffrir. Justement il a cru entendre des pas ; les pas se

---

<sup>184</sup> Nous soulignons. *RTP*, I, pp. 3-4.

rapprochent, puis s'éloignent. *Et la raie de jour qui était sous sa porte a disparu. C'est minuit [...]*<sup>185</sup>

Ce passage prête à confusion. Il est difficile de savoir si le narrateur dort et rêve, s'il s'imagine ou s'il se souvient de façon détournée de quelque chose qui lui est arrivé une fois ou à plusieurs reprises, ou enfin s'il présente une réflexion générale sur la situation d'un voyageur malade. Le jeu de clair-obscur, entre la vision et la cécité y est présent aussi. Le passage commence par une allumette que le narrateur frotte pour *voir* et se termine par la raie de jour qui disparaît, introduisant de nouveau l'obscurité.

Malgré la complexité du passage, on constate l'existence de cette imbrication particulière entre toute sorte de limite et les impressions sensorielles, évoquant le déplacement ou le surgissement d'un espace. Le développement du passage qui se manifeste par des indications temporelles : « Bientôt minuit [...] C'est déjà le matin ! [...] C'est minuit » renforce la position aléatoire du narrateur, et par là ce que Poulet appelle le *vacillement* des espaces caractéristique de la *Recherche*, les espaces continuellement luttant l'un contre l'autre. Ici la nuit et le sommeil luttent contre le jour et l'état de veille – on ne sait pas quel espace, quel monde va s'imposer. Au seuil de cet espace d'entre-deux le narrateur aborde la vacillation étrange des espaces qui intervient surtout au moment du réveil :

Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles. Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années<sup>186</sup>.

Le narrateur conclut enfin :

Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, – mon corps, – se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil<sup>187</sup>.

Sa pensée hésite « au seuil », comme le dit le narrateur, mais son corps se rappelle les espaces successifs de sa vie. Rappelons ce que nous avons proposé au début, en définissant notre conception d'un espace à l'aide de Limido-Heulot et Bachelard : l'espace se définit non seulement géographiquement, mais avant tout *en étant vécu* ; l'espace c'est ce que *rencontre*

<sup>185</sup> Nous soulignons. *RTP*, I, 4.

<sup>186</sup> *RTP*, I, 6.

<sup>187</sup> *Loc. cit.*

*le corps*. C'est ainsi, en ayant recours aux définitions de Gay et de Poulet des espaces proustiens, et en rappelant notre définition, basée sur Bachelard et Limido-Heulot, que nous pouvons cerner notre *objet à décrire*, l'espace du sommeil que notre personnage privilégié observe depuis son lit. Seulement cet espace est complexe et changeant, il contient, comme le dit le narrateur lui-même, « les choses, les pays et les années » et aussi « le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances »<sup>188</sup>. Nous constatons donc la stratification complexe des espaces proustiens (et par conséquent de l'espace du sommeil) qui englobe les lieux, les étendues, les durées et les aspects spatiaux, temporels et sensoriels.

Rapprochons maintenant les images d'espaces oniriques chez Proust d'un contexte d'intertextualité biblique. Frances Flannery, comme Hersant, soulève, en abordant les rêves et les visions de l'Ancien Testament<sup>189</sup>, certains enjeux qui peuvent nous aider à distinguer la conception scripturaire du sommeil de la conception psychologique :

While we post-Freudians generally think of dreams and visions as private, subjective, false experiences much like hallucinations, ancient peoples did not. For them, dreams and vision constituted a privileged contact with the divine realm that testified to the veracity of the information revealed in the oneiric/visiary episodes<sup>190</sup>.

Flannery affirme par la suite que ce qui distingue la tradition freudienne et postfreudienne de la tradition biblique (et même antique) de la représentation du sommeil est la question de l'expérience. L'expérience du sommeil est une fausse expérience selon Freud<sup>191</sup>, tandis que selon la tradition de l'« ancien régime », telle que Flannery et Hersant la présentent, le sommeil y paraît comme une véritable expérience vécue. Flannery explique que même au niveau lexique, on dit dans la Bible (ainsi que dans la littérature antique) que l'on *voit un rêve* ou que l'on *voit une vision*. L'acte de *voir* est alors ce qui fait du rêve une expérience véritable, car la mobilisation de l'un des cinq sens perceptifs catégorise le rêve parmi les

---

<sup>188</sup> RTP, I, 3.

<sup>189</sup> Dans cette étude nous ne considérons que l'Ancien Testament.

<sup>190</sup> Flannery, Frances in « Dreams and Visions in early Jewish and early Christian Apocalypses and Apocalypticism », éd. Collins, John, *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature*, Oxford University Press, 2014, p. 105.

<sup>191</sup> Pour une discussion sur la distinction entre la conception du sommeil comme expérience sensorielle et la conception freudienne qui ne le conçoit pas ainsi, voyant le sommeil plutôt comme une manifestation des impressions subjectives et latentes du subconscient, à savoir une fausse expérience, voir le chapitre: « The Dream as Writing : Freud's Theory » dans *The Other Night, dreaming writing and restlessness in twentieth century literature*, Fordham University Press, 2008. Dans cet ouvrage Herschel Farbman discute la représentation du sommeil dans le cadre de la littérature moderniste. Farbman discute, entre autres, le sommeil tel qu'il est représenté chez Proust, Joyce et Beckett.

expériences sensorielles, vécues dans la vie réelle<sup>192</sup>. Le fait que le dormeur dans la Bible est souvent décrit comme quelqu'un qui *voit* est, selon Flannery, indicatif d'une expérience réelle, semblable à celles vécues dans la vie quotidienne et lucide de l'état vigile<sup>193</sup>.

Shaul Bar montre, lui aussi, dans *A Letter That Has Not Been Read: Dreams in the Hebrew Bible* comment une toute autre conception du sommeil que celle fournie par la psychanalyse est présentée dans l'Ancien Testament. C'est une conception qui n'a rien à voir avec les émotions, les souvenirs et les aspects affectifs ou subjectifs d'un individu. Dans l'Ancien Testament le sommeil est, selon Bar, le lieu privilégié d'une communication sacrée<sup>194</sup>.

Enfin, cette idée du sommeil en tant qu'expérience réelle, et l'importance de la vision sont aussi soulignée dans « *I Lifted My Eyes and Saw* »: *Reading Dream and Vision Reports in the Hebrew Bible*<sup>195</sup>. Cet ouvrage aborde les aspects exégétiques, structuraux et rhétoriques des visions oniriques dans l'Ancien Testament, proposant une lecture pareille à celle de Hersant, Flannery et Bar.

L'idée de « lever les yeux et voir » se retrouve dans *Du côté de chez Swann*, où il y a une certaine idéalisation du sommeil. Il est pourtant important de souligner que, malgré ce qui paraît comme une sorte de sacralisation de l'espace du sommeil, il n'y est pas, d'après Girard et Miguet-Ollagnier, question d'un côté religieux chez Proust. Il semble plutôt que l'auteur mobilise certaines images, que Girard qualifie d'appareil mythologique, évoquant les récits de visions oniriques de la Bible, afin d'inscrire son récit dans une continuité de représentations spatiales du sommeil, traduisant en même temps la foi du narrateur dans sa jeunesse en un pouvoir salutaire du sommeil comme quelque chose qui pourrait le « tirer du néant »<sup>196</sup> et comme une sorte de source inspiratrice, une manière d'accéder à une beauté idéale qui n'est pas accessible dans la vie réelle, une réalité qu'il trouve toujours décevante. Cette fusion du dormeur et ce qu'il considère comme *sacré*, on la retrouve lorsqu'il s'unit dans le premier passage à la musique (en devenant un quatuor), à la littérature et à l'art (en devenant le livre

---

<sup>192</sup> Flannery, Frances, *op. cit.*, « Some cultures thought of dreaming as an activity in which one hovered between sleep and waking [...] meaning something like a waking 'dream' and 'early morning' the time when one would be most apt to dwell between sleep and wakefulness [...] some reports describe a 'dream' seen while asleep, often in bed, while others specify that a 'vision' is something seen while awake. Generally, however, ancient Near Eastern and Mediterranean cultures view these as closely related phenomenon, and the terms are often used interchangeably within the same text to denote a hypnagogic state of visual perception of divine matters [...] *this is also true in the Hebrew Bible* », p. 106.

<sup>193</sup> *Loc. cit.*

<sup>194</sup> Bar, Shaul, *A Letter That Has Not Been Read: Dreams in the Hebrew Bible*, Hebrew Union College Press, 2015.

<sup>195</sup> Éd. Hayes, Elizabeth R and Tiemayer Lena-Sofia, « *I Lifted My Eyes and Saw* »: *Reading Dream and Vision Reports in the Hebrew Bible*, Bloomsbury, 2014.

<sup>196</sup> *RTP*, I, 5.

qu'il est en train de lire), aux événements historiques et au temps (en devenant la rivalité entre François I<sup>er</sup> et Charles Quint), et même au sacré (en devenant une église) :

il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I<sup>er</sup> et de Charles-Quint<sup>197</sup>.

On voit comment le narrateur croit qu'il est capable, dans cet espace confus du sommeil, de s'unir à tout ce qui est précieux. Même le plaisir est dans le sommeil lié aux récits scripturaires :

Quelquefois, comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j'étais sur le point de goûter, je m'imaginai que c'était elle qui me l'offrait. Mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre, je m'éveillais. Le reste des humains m'apparaissait comme bien lointain auprès de cette femme que j'avais quittée, il y avait quelques moments à peine ; ma joue était chaude encore de son baiser, mon corps courbaturé par le poids de sa taille. Si, comme il arrivait quelquefois, elle avait les traits d'une femme que j'avais connue dans la vie, j'allais me donner tout entier à ce but : la retrouver, comme ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une cité désirée et s'imaginent qu'on peut goûter dans une réalité le charme du songe. Peu à peu son souvenir s'évanouissait, j'avais oublié la fille de mon rêve<sup>198</sup>.

L'espace du sommeil est donc le lieu où le narrateur cherche à s'unir à l'art, au temps et à un désir plus parfait que celui qui existe dans le monde lucide. Le sacré proustien est par conséquent une notion qui se nourrit d'une manière explicite ou plus oblique de la mythologie biblique. Le sacré est implicite lorsqu'un passage onirique raconte, comme dans le tout début de l'œuvre, l'union du narrateur à l'art. Il est explicite lorsque la mythologie biblique est détournée (comme la référence à Adam et Ève) afin de traduire un désir idéalisé que le narrateur ne peut réaliser que dans l'espace du sommeil.

Un autre aspect du sommeil proustien qui évoque la tradition scripturaire est le rite de l'endormissement dans la *Recherche*. Fanny Déchanet-Platz aborde cette forme de ritualisation particulière chez Proust : « L'endormissement n'est pas un phénomène de soustraction, d'anéantissement. Il est bien davantage le passage d'un état à un autre, une réelle transition [...] L'accession à ce monde différent implique un rituel d'initiation au seuil même du sommeil »<sup>199</sup>. Dans un autre article, Déchanet-Platz affirme que « [l]e monde du sommeil et des rêves, s'il est donné à tous, toutes les nuits, n'en est pas moins fort bien gardé. Et ce n'est qu'après un passage, un rite [...] que l'on y accède<sup>200</sup>.

<sup>197</sup> RTP, I, 3.

<sup>198</sup> RTP, I, 4.

<sup>199</sup> Déchanet-Platz, Fanny, *op. cit.*, 2008, p. 95.

<sup>200</sup> <http://www.paris-sorbonne.fr/article/l-ecrivain-le-sommeil-et-les-reves>, accédé le 24 novembre 2015.

Selon la tradition judéo-chrétienne de l’Ancien Testament, les passages nocturnes à l’état du sommeil amenant à une vision sacrée ou une rencontre avec le sacré sont souvent précédés d’une phase de développement que Flannery appelle *incubation*. Flannery utilise ce mot dans un sens particulier. *Une incubation* est dans ce contexte une manière de provoquer une vision ou un rêve<sup>201</sup> :

Incubation, or the ritualistic attempt to provoke divinely sent dreams or visions, particularly by sleeping in a sacred place is well attested for kings in a range of ancient Near Eastern cultic sources [...] The account of King Solomon of Israel incubating a dream [in the Bible] at the shrine at Gibeon places him squarely in this tradition<sup>202</sup>.

As compared with the Hebrew Bible [...] early Jewish and Christian apocalyptic texts reflect a strong interest in dream incubation. They portray incubation in multiple sacred spaces including the ruins of the Jerusalem Temple [...] Incubatory rituals include mourning, weeping, praying, chanting, fasting, ingesting sacred foods and sacrifice<sup>203</sup>.

Flannery montre donc comment l’un des facteurs centraux de l’incubation est l’endormissement dans un lieu sacré ou la performance d’un acte sacré, comme par exemple une sorte de prière ou bien son pendant : la prononciation d’un nom ou d’un mot sacré. L’ingestion de la nourriture bénie peut également être un aspect d’incubation et même le sacrifice, pour ne nommer que quelques-uns de ces actes d’incubation. Kowoon Kim souligne l’importance de s’endormir dans un lieu saint dans la Bible en tant qu’enjeu de l’incubation du sommeil (même dans le cas où le dormeur n’est pas conscient de la sainteté du lieu)<sup>204</sup>.

Enfin, le besoin d’un rituel et le rôle de l’endormissement sont celui d’un amortissement – la raison diurne doit s’endormir pour que l’autre moi, le moi du monde onirique, puisse voir le lieu sacré du sommeil, comme le soutient Flannery : « Like the Hebrew Bible, early Jewish and early Christian apocalypses viewed dreams and visions as genuine communications with the divine realm. Oftentimes, a dream acts as a cushion to ease the seer into an angelic theophany by means of an angelic *Wecktraum* »<sup>205</sup>. Selon Flannery, dans ce contexte *Wecktraum* veut dire une sorte de rêve éveillé, ce qui rappelle la notion du dormeur éveillé, centrale dans la représentation du sommeil chez Proust : le dormeur qui s’endort et qui se *réveille* dans le monde du sommeil<sup>206</sup>.

---

<sup>201</sup> Flannery, *op. cit.*, p. 114.

<sup>202</sup> Flannery, *op. cit.*, p. 108.

<sup>203</sup> *Loc. cit.*

<sup>204</sup> Kim, Kowoon, *Incubation as a Type-Scene in the ‘Aqhatu, Kirta, and Hannah Stories*, Brill, 2011, p. 264; la même idée est proposée par Flannery *op. cit.* p. 108.

<sup>205</sup> Flannery *op. cit.*, p. 110.

<sup>206</sup> Compagnon, *op. cit.*, p. 12.

Revenons au mot « pèlerinage », un terme qui n'est pas fortuit dans ce contexte, car tout *Du côté de chez Swann* est imprégné par l'idée du voyage sacré, pas seulement les passages oniriques. Que ce soit des voyages réalisés, des voyages souhaités, des promenades, des visites, ou tout simplement des déplacements d'une pièce dans une autre, la déambulation est présentée comme un acte à la fois sacré et périlleux. Dans les commentaires fournis dans l'édition de la Pléiade de *Du côté de chez Swann*, Jo Yoshida souligne l'importance des déplacements, qui ont un but métaphysique et spirituel dans l'œuvre de Proust : « [p]lus généralement, le voyage est considéré comme une sortie de soi-même, la quête d'une vérité extérieure [...] »<sup>207</sup>. Par exemple, lorsque le narrateur se rend aux Champs Élysées pour observer des femmes et des filles qu'il désire, ou lorsqu'il projette des voyages en Italie, en Normandie ou ailleurs, il le fait, selon Yoshida, dans le but de trouver quelque chose de plus pur que la vie réelle, un au-delà plus éternel que la banalité du quotidien. Il serait possible de proposer une même interprétation du déplacement dans le monde du sommeil, qui s'inscrit dans ce premier tome lui aussi, nous semble-t-il, dans la continuation d'un voyage en tant que « sortie de soi-même » et « quête d'une vérité extérieure ».

L'exemple le plus évident de l'importance des pèlerinages dans *Du côté de chez Swann* est la petite madeleine. Cette petite madeleine si connue, « qui sembl[e] avoir été moull[ée] dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques »<sup>208</sup> est un gâteau dont la symbolique rappelle celle des pèlerinages : « Depuis le XII<sup>e</sup> siècle, [cette] coquille est associée à Saint-Jacques-de-Compostelle dont le pèlerinage était célèbre. Par extension il [sc. Saint-Jacques-de-Compostelle] vint à désigner tout pèlerin »<sup>209</sup>. Alors, à partir du moment où le narrateur éprouve un bouleversement complet en goutant la madeleine trempée dans du thé, et que tout Combray surgit de sa tasse, ce tome se déroulera sous le signe de la coquille de Saint-Jacques-de-Compostelle, sous le signe d'un pèlerinage. Il faut donc considérer le sommeil dans cette même optique.

Le voyage nocturne dans le sommeil et l'idée d'une révélation ou d'un salut sont liés dans ce premier volet de la représentation du sommeil. Dans l'ouverture de *Du côté de chez Swann*, le narrateur nous raconte comment l'endormissement peut fonctionner comme un déplacement qui inaugure un voyage. Le souvenir de lieux où il a dormi est capable de tirer le narrateur du « néant » :

---

<sup>207</sup> RTP, I, 1250.

<sup>208</sup> RTP, I, 44.

<sup>209</sup> Tomilson, Robert, *La Fête galante: Watteau et Marivaux*, Genève, Librairie Droz, 1981, p. 121.

Que s'il [le dormeur] s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée. Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais [...] le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul [...] <sup>210</sup>.

Dans ce passage, plusieurs enjeux signifiants sont actualisés. Premièrement, il y a cette imagerie de la limite où les yeux, les fenêtres de l'âme, s'ouvrent, et l'esprit qui lâche le plan du lieu, déclenchant ainsi le déplacement d'un lieu dans un autre. Même isolé, ce passage s'avère fonctionner comme une synthèse efficace de ce qui a été proposé ci-dessus à propos de la spatialité du sommeil et ses marqueurs. De plus, la notion du *salut* informe la conception du sommeil et sa spécificité dans ce passage. Se rappeler les déplacements nocturnes, se rappeler où l'on a dormi, ce qu'on y a vu, ce qu'on y a vécu peut mener à une révélation. Georges Poulet affirme que les voyages dans la *Recherche* (littéraires et symboliques) peuvent mettre certains enjeux en relation de façon à ce que cette juxtaposition fasse surgir une révélation:

Voyages et souvenirs mettent brusquement en rapport des régions de la terre ou de l'esprit qui jusqu'alors, étaient sans relation aucune [...]. Il y a même dans l'expérience du voyage quelque chose de plus merveilleux encore que dans le souvenir. Car ce dernier ne joint que des choses qui se ressemblent. Au contraire, le voyage fait voisiner des lieux sans similitude. Il relie des sites qui appartenaient à des plans différents d'existence <sup>211</sup>.

Le premier enjeu central est donc le pouvoir salutaire du voyage nocturne qui fait entrer le dormeur dans le monde du sommeil. La spécificité d'un tel voyage est analogue à celle d'un pèlerinage ; le narrateur se rend dans un espace qui est perçu comme sacré car dans cet espace il se croit capable d'expier ses méfaits, d'être béni et d'être « tiré du néant » <sup>212</sup> duquel il ne peut sortir seul. Le narrateur cherche ce « secours d'en haut » <sup>213</sup>, qui n'est fourni que dans le sommeil. Mais, comme nous l'avons constaté, il croit aussi qu'il y est capable de s'unir à l'art, au passé, au temps – ce qui pour lui sont les incarnations de sa sacralité à lui.

---

<sup>210</sup> RTP, I, 5.

<sup>211</sup> Poulet, *op. cit.* p. 92.

<sup>212</sup> RTP, I, 5.

<sup>213</sup> *Loc. cit.*

*Les récits de vision : « Je levai les yeux »*

C'est donc par le passage au monde du sommeil que le pèlerinage nocturne du narrateur s'effectue, rendant possible la mise en contact avec ce qui est sacré pour lui, à savoir l'art, le temps perdu et les lieux qui lui sont chers, entre autres. C'est bien ce que le narrateur cherche dans le sommeil dans ce premier tome, une quête qu'il abandonnera petit à petit dans les parties suivantes. Le but d'un pèlerinage est de visiter un lieu où un miracle, une révélation ou une vision de l'au-delà se sont produits. Le fait que les visions et les révélations ont lieu dans le monde onirique dans ce premier volet semble jouer sur cette tradition. La vision ou la révélation sacralise un lieu *normal*, le transformant en un lieu sacré, un lieu de pèlerinage.

Dans l'Ancien Testament, l'acte de voir dans l'obscurité et dans la nuit, ou dans le sommeil, est fortement associé aux visions et aux révélations que les prophètes et d'autres sages bibliques reçoivent de Dieu. C'est souvent dans le sommeil que le contact entre Dieu et l'homme est établi. Selon cette tradition scripturaire, le lieu du sommeil est habituellement doté d'une sacralité particulière : le lieu où Jacob dort, par exemple, dans la *Genèse* deviendra le lieu où le Temple sera bâti<sup>214</sup>. Dans le *Livre de Job*, la couche même où on dort devient sainte, car c'est là que Dieu communique avec l'homme :

14. Dieu parle cependant, tantôt d'une manière, Tantôt d'une autre, et l'on n'y prend point garde. 15. Il parle par des songes, par des visions nocturnes, Quand les hommes sont livrés à un profond sommeil, Quand ils sont endormis sur leur couche<sup>215</sup>.

Enfin, le contraire est aussi vrai : dans le cinquième chapitre du *Livre de Daniel*, le lieu de la projection nocturne de l'inscription sur le mur devient l'endroit même où la malédiction de cette inscription sera réalisée (la malédiction étant la chute de Babylon)<sup>216</sup>.

Mais parmi les instants oniriques de la Bible, il y a une formulation spécifique, à savoir l'expression « Je levai les yeux » qui occupe une place unique dans la Bible. Dans l'ouvrage « *I Lifted My Eyes and Saw* »: *Reading Dream and Vision Reports in the Hebrew Bible*, cette expression particulière est abordée. Dans cet ouvrage on discute de la fonction et de l'importance de la vision et du rêve dans les récits nocturnes et oniriques de l'Ancien Testament. L'accent est mis sur le rapport entre les récits de visions nocturnes et le rêve avec la vision prophétique, surtout le fait que la vision nocturne et la vision *dans un rêve* servent à transmettre un message, à fournir le salut ou une sorte de révélation. La phrase « Je levai les

<sup>214</sup> Wyatt, Nick, *Space and Time in the Religious life of the Near East*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2001, p. 204.

<sup>215</sup> Le livre de Job 33: 14-15 (traduction Louis Second).

<sup>216</sup> Shea, William H, *Daniel: A Reader's Guide*, Pacific Press Publishing, 2005, p. 283.

yeux » est dans cet ouvrage présentée comme indicatrice d'une vision nocturne et prophétique. Par conséquent, l'expression semble avoir la même fonction introductrice que les autres types d'indications que nous avons mentionnés, telles l'ingestion d'une certaine nourriture bénie, la prononciation d'un mot particulier ou l'endormissement dans un lieu saint.

Si nous revenons donc à *Du côté de chez Swann* nous y retrouverons cette interaction particulière entre l'espace du sommeil et la vision nocturne du narrateur, mais c'est une interaction qui détourne la tradition biblique. Dans l'ouverture<sup>217</sup>, il y a une progression systématique de la vision du narrateur qui passe de l'obscurité totale de la « bougie éteinte » et ses yeux qui se « fermaient si vite » qu'il n'a même pas le temps de dire « je m'endors »<sup>218</sup>, à une vision claire où le narrateur finit par voir, où est évoquée l'expression biblique « les yeux levés » :

ma pensée, s'efforçant pendant des heures de se disloquer, de s'étirer en hauteur pour prendre exactement la forme de la chambre et arriver à remplir jusqu'en haut son gigantesque entonnoir, avait souffert bien de dures nuits, tandis que j'étais étendu dans mon lit, *les yeux levés*, l'oreille anxieuse, la narine rétive, le cœur battant[...] <sup>219</sup>

L'expression les « yeux levés » est stratégiquement placée à la fin de l'ouverture qui a commencé par le « Longtemps, je me suis couché de bonne heure ». Après la confusion du début caractérisée par la cécité et l'obscurité, le narrateur *voit* dans un état d'agitation, le cœur battant, l'oreille anxieuse : le narrateur y est vraiment quelqu'un dont tous les sens sont à ce moment aiguisés. Son inquiétude est dans ce passage liée à l'une des chambres à coucher évoquées, se sentant « intoxiqué moralement par l'odeur inconnue du vétiver, convaincu de l'hostilité des rideaux violets et de l'impitoyable indifférence de la pendule »<sup>220</sup>. On découvre alors, au moment de l'endormissement ces impressions sensorielles de l'odeur, des sonorités de la pendule, l'évocation des limites, ces rideaux hostiles. Le narrateur se retrouve dans l'espace du sommeil, il est couché dans sa chambre onirique. Il désapprouve surtout le plafond de celle-ci en forme de pyramide dont la hauteur surmonte son lit, la forme de pyramide pointue évoquant, il nous semble, la forme d'une église gothique. Ce plafond pourrait donc être interprété comme étant évocateur de l'intérieur d'une église, ce qui ferait effectivement du lit du narrateur un espace sacré. C'est l'odeur du vétiver qui rend sa narine

<sup>217</sup> RTP, I, 3 : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: 'Je m'endors.' ».

<sup>218</sup> RTP, I, 3.

<sup>219</sup> Nous soulignons. RTP, I, 8.

<sup>220</sup> *Loc. Cit.*

rétive, les sons de la pendule qui lui font dresser l'oreille, la forme du plafond qui lui fait lever les yeux – comme en priant dans une église ou en recevant la communion. Dans cette scène nous pouvons par conséquent observer la mise en œuvre de ce sacré détourné que nous avons déjà évoqué, le narrateur ne se sentant pas à l'aise dans ce décor religieux jusqu'à ce que l'habitude, le temps, lui permette de dépasser son malaise à l'aide du souvenir de sa vie d'autrefois, des lieux et des personnes qu'il a connus : l'expérience du sacré religieux est remplacée par celle des objets et des êtres temporels :

je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté<sup>221</sup>.

Dans ce contexte, les mots « les yeux levés » ne passent guère inaperçus. L'espace qu'ils occupent sur la page est négligeable mais leur signification littéraire est immense. Parmi les prophètes de la Bible il y en a surtout trois dont les rêves et le sommeil sont révélateurs : Jacob, Daniel et Zacharie. Daniel est celui d'entre eux qui est aussi capable d'interpréter les rêves des autres. En fait, une partie considérable de visions de ces trois sages commencent soit par une variante de l'expression *lever les yeux*, soit en se concentrant sur l'acte de voir dans le sommeil. Citons quelques exemples afin de montrer leur importance dans la tradition biblique. Le chapitre 31 de la *Genèse* raconte l'un des rêves prophétiques de Jacob. Les chapitres 7 et 8 du *Livre de Daniel* racontent deux de ses rêves et enfin les chapitres 1-6 du *Livre de Zacharie* révèlent l'une des visions oniriques les plus connues de la Bible où Dieu annonce à Zacharie dans un songe que le salut est possible et que son peuple sera pardonné des péchés de ses pères. On peut y constater le rapport qui existe entre la vision dans le sommeil et le contact avec la sphère divine:

Genèse 31: 11-12<sup>222</sup>

Et l'ange de Dieu me dit en songe: Jacob! Et je répondis: Me voici!  
Et il dit: Lève les yeux, et regarde: tous les béliers, qui couvrent les brebis, sont rayés, picotés et marquetés. Car j'ai vu ce que te fait Laban.

Daniel 7:2

Daniel commença et dit: Je regardais pendant ma vision nocturne, et voici, les quatre vents des cieux firent irruption sur la grande mer.

---

<sup>221</sup> RTP, I, 9.

<sup>222</sup> Toutes les citations de la Bible sont tirées de la traduction de Louis Segond de Biblegateway.com, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=genèse+28%3A+11-12&version=LSG>, accédé le 14 janvier 2016.

Daniel 8:3

Je levai les yeux, je regardai, et voici, un bœuf se tenait devant le fleuve, et il avait des cornes [...]

Zacharie 1:18

Je levai les yeux et je regardai, et voici, il y avait quatre cornes.

Zacharie 2:1

Je levai les yeux et je regardai, et voici, il y avait un homme tenant dans la main un cordeau pour mesurer.

Zacharie 5:9

Je levai les yeux et je regardai, et voici, deux femmes parurent. Le vent soufflait dans leurs ailes; elles avaient des ailes comme celles de la cigogne. Elles enlevèrent l'épha entre la terre et le ciel.

Zacharie 6:1

Je levai de nouveau les yeux et je regardai, et voici, quatre chars sortaient d'entre deux montagnes; et les montagnes étaient des montagnes d'airain<sup>223</sup>.

Il devient clair, à travers ces citations, que dans l'Ancien Testament l'expression « lever les yeux » précède la vision sacrée, toute révélation nocturne provenant de Dieu. La citation de la *Recherche* où le narrateur *lève les yeux* pour voir se trouve à la fin d'une partie de la *Recherche* qui est jusque-là caractérisée par la cécité du narrateur. Il dépasse donc la cécité qui précède le sommeil en entrant dans le monde du sommeil, où il retrouve sa vue, sa vision et *il voit* surgir toute son œuvre, tout l'univers de la *Recherche*, qui est jusque-là demeuré plongé dans le temps et dans l'obscurité.

La cécité est présente au début de l'ouverture – le narrateur ne voit pas dans l'obscurité. Cette obscurité du début est triple : d'abord la bougie est éteinte, puis les yeux du narrateur se ferment vite, sans aucun effort de sa part, et finalement il s'endort. C'est une obscurité stratifiée et épaisse. Le narrateur essaye de voir, mais la croyance « qu'il était lui-même ce dont parlait l'ouvrage » est comme des « écailles »<sup>224</sup> sur les yeux qui l'empêchent de voir que le bougeoir n'est plus allumé. Mais peu à peu, des mots comme « le sifflement »<sup>225</sup>, « le silence de la nuit »<sup>226</sup> une « lampe étrangère »<sup>227</sup>, et « la douceur »<sup>228</sup> sont introduits dans le récit, mobilisant ainsi les impressions sensorielles avant que le narrateur ne franchisse le seuil ultime, à savoir minuit, et entre dans le monde du sommeil. Après ce franchissement, la vue

<sup>223</sup> <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Zacharie6%3A1&version=LSG>, accédé le 14 janvier 2016.

<sup>224</sup> RTP, I, 3.

<sup>225</sup> *Loc. cit.*

<sup>226</sup> *Loc. cit.*

<sup>227</sup> RTP, I, 4.

<sup>228</sup> *Loc. cit.*

lui revient petit à petit dans le sommeil. La première chose qu'il voit est « une raie »<sup>229</sup> sous la porte du lieu où il se trouve (on dirait un seuil illuminé). On voit donc toute l'imagerie de la limite : les impressions sensorielles, les portes, les seuils et, comme nous l'avons fait remarquer aussi, les raies de lumière. Le narrateur ouvre alors « les yeux pour fixer le kaléidoscope de l'obscurité, de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n'étais qu'une petite partie »<sup>230</sup>. L'ouverture est donc caractérisée par cette progression lente de la vision qui passe de la cécité du début à la vue qui revient au fur et à mesure. La dernière référence à la vision dans l'ouverture est l'expression *les yeux levés*, tandis que la première est celle aux yeux qui *se ferment* lorsque le narrateur s'endort. L'ouverture qui se déroule dans l'espace du sommeil est donc encadrée par la perte et le recouvrement de la vision.

Parmi les marqueurs sensoriels du sommeil que nous avons évoqués, il nous semble que cette insistance particulière sur la vision, dans le double sens du mot, dans le contexte du sommeil dans *Du côté de chez Swann* rappelle une insistance pareille sur la vision et les yeux du dormeur de l'Ancien Testament à cette différence que dans la *Recherche*, le narrateur n'a pas de révélation religieuse : à la place il accède au temps passé, ce temps révolu qui est l'objet de sa recherche..

## 4.2 Projections et réflexions

Que ce soit par des projections évoquant des villes, des personnes ou même des formes douteuses et fantasmagoriques, l'espace du sommeil est souvent caractérisé par une émanation lumineuse d'images dans *Du côté de chez Swann*. Cette émanation d'images surgit dans le texte au moyen de kinétoscopes, de kaléidoscopes et surtout de la fameuse lanterne magique. Dans cette partie, nous allons nous concentrer sur cette manière particulière de faire jaillir les images oniriques et sa signification possible dans le texte.

Selon Jean-Michel Adam et André Petitjean, *la fonction* d'une représentation romanesque d'un espace peut être « mimésique », c'est-à-dire donner l'illusion de la réalité ; « mathésique », ayant pour but de diffuser un savoir sur le monde, ou enfin « sémiosique »<sup>231</sup>, une fonction qui éclaire le sens de l'histoire en connotant une atmosphère. Vincent Jouve y ajoute encore une autre fonction, qui convient dans le contexte de notre étude : la fonction

---

<sup>229</sup> *Loc. cit.*

<sup>230</sup> *Loc. cit.*

<sup>231</sup> Adam et Petitjean, *op. cit.* le chapitre intitulé « La description représentative », pp. 26-61.

esthétique, qui est une fonction « répondant aux exigences d'un courant littéraire »<sup>232</sup>. Nous nous sommes jusqu'ici concentrés sur l'imagerie mobilisée dans ce premier mouvement de la représentation du sommeil afin de mettre en relief sa spatialité particulière. En établissant un parallèle entre l'importance de la vision et de la sacralisation de l'espace du sommeil dans la Bible et dans la *Recherche*, nous avons discuté la possibilité de lire un passage présentant le monde du sommeil dans *Du côté de chez Swann* comme une sorte de pèlerinage nocturne, où la mise en contact entre le narrateur et ce qui pour lui constitue une sorte de sacré est effectuée. Dans le sous-chapitre présent nous allons par contre examiner le rapport entre le sommeil proustien et l'importance du sommeil et des rêves dans l'exégèse. C'est surtout la présence de la lanterne magique dans quelques passages oniriques centraux dans *Du côté de chez Swann* qui permet un tel rapprochement.

Koen Vermeir trace dans son article « The magic of the magic lantern (1660-1700) »<sup>233</sup> les origines de la lanterne magique au XVII<sup>e</sup> siècle, et montre comment elle a pour la plupart été, dès ses origines, liée à une symbolique et une didactique religieuse. Il affirme que sa fonction a le plus souvent été rhétorique et figurative, visant à simuler la présence imperceptible et cachée<sup>234</sup> de Dieu dans le monde : « the magic lantern should not be understood merely as an illustrative image or an item of demonstration apparatus ; rather the instrument is employed as part of a performance which is not meant to be entertainment »<sup>235</sup>. Sa « mise en scène » est censée être, en revanche, une illustration visuelle de la façon selon laquelle Dieu se fait connaître dans le monde : « by combining instruments and metaphysics [the magic lantern] visualizes invisible philosophical truths about the universe »<sup>236</sup>. La lumière de la lanterne est, selon Vermeir, une métaphore de Dieu en tant que lumière absolue et omniprésente dans le monde<sup>237</sup>. Après avoir examiné quelques passages oniriques dans *Du côté de chez Swann* où figure la lanterne magique, il nous semble possible d'interpréter ces passages comme étant évocateurs de cette conception figurative, actualisant ainsi la fonction didactique et exégétique de la lanterne magique, comme toujours de façon détournée cependant.

Afin de comprendre comment Proust utilise la lanterne pour doter l'espace du sommeil d'une certaine sacralité, il faut examiner une citation de la *Recherche* qui d'abord est peu claire mais qui s'avère, dans une optique exégétique, assez riche en signification :

---

<sup>232</sup> Jouve, *op. cit.*, p. 42.

<sup>233</sup> Vermeir, Koen, « The magic of the magic lantern (1660-1700) », *The British Journal for the History of Science*, 2005, 38 (2), pp.127-159.

<sup>234</sup> Vermeir, *op. cit.*, p. 153 « the magic lantern serves to make the invisible visible ».

<sup>235</sup> Vermeir, *op. cit.*, p. 127.

<sup>236</sup> Vermeir, *op. cit.*, p. 151.

<sup>237</sup> Vermeir, *op. cit.*, p. 138.

Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien et promenaient autour de moi des reflets d'histoire si anciens<sup>238</sup>.

Le narrateur relie comme nous le voyons la lanterne magique à un passé médiéval, mais c'est une proposition qui pourrait, à première vue, paraître anachronique, car la lanterne magique fut inventée au XVII<sup>e</sup> siècle et ses origines ne sont aucunement médiévales. Cette affirmation n'est pourtant pas tout à fait inattendue, vue que le narrateur a déjà expliqué que les verres de la lanterne dans sa chambre racontent l'histoire médiévale de Geneviève de Brabant et Golo. Cependant, l'indice le plus important dans cette citation est le fait que le narrateur dit que la lanterne magique a un passé *mérovingien*, ce qui peut être interprété comme un choix particulier et stratégique. Pourquoi utiliser ce mot au lieu du mot « médiéval » ? On trouve quelques renseignements là-dessus en consultant *Dreams, Visions, and Spiritual Authority in Merovingian Gaul*<sup>239</sup>, où Isabel Moreira aborde l'importance des visions oniriques et les interprétations que les Mérovingiens en faisaient. Moreira affirme qu'au temps des Mérovingiens, l'interprétation des visions oniriques avait une place centrale dans l'Église et elle n'était pas uniquement concentrée sur les rêves des ecclésiastiques et des saints, mais elle incluait également des rêves du petit peuple qui comptaient comme des véritables signes de communication entre la vie terrestre et un au-delà sacré. Les transcriptions des rêves et des récits visionnaires, que ce soit ceux des ecclésiastiques ou bien du petit peuple, servaient par conséquent d'outils didactiques dans les sermons. Cette tradition chez les Mérovingiens est unique, selon Moreira, car avant et même après, l'interprétation des rêves n'était pas autorisée par l'Église. Moreira se pose donc la question suivante : « How did the clerical hierarchy come to permit dreams and visions such a prominent and accepted position in medieval culture ? »<sup>240</sup> Moreira présente par la suite une discussion qui montre que pendant la période mérovingienne, les interprétations des songes occupaient une place capitale dans la vie quotidienne, religieuse et spirituelle :

[the idea] of a restrictive clergy intent on promoting the visions of only the spiritual elite stands in direct contradiction to the demographic variety of medieval visionaries, in Merovingian texts in particular. Gregory of Tours, for example, related how drunkards were the surprising recipients of divine dreams, even as he adhered to a strong rhetoric of spiritual merit to explain access to visionary phenomena<sup>241</sup>.

---

<sup>238</sup> RTP, I, 10.

<sup>239</sup> Moreira, Isabel, *Dreams, Visions, and Spiritual Authority in Merovingian Gaul*, Cornell University Press, 2000.

<sup>240</sup> Moreira, *op. cit.* p. 4.

<sup>241</sup> *Loc. cit.*

Moreira continue:

Furthermore [Merovingian] clerics drew heavily on the dreams and visions of the ordinary Christian in their writing on relics: miracle-books at shrines and inventions and translations of relics<sup>242</sup>.

La position de l'Église à cette époque était donc la suivante, selon Moreira:

Everyman [experiences] in sleeping and waking [a] symbolic form of death and resurrection [...] The superficial inactivity of the sleeping body provided the Christian with a daily reminder of the beginning and end of human life, the wakefulness of the soul opened the gateway to divine communication<sup>243</sup>.

Chez les mérovingiens du Moyen Âge on retrouve donc une conception du sommeil et des rêves qui ressemble à celle qu'on a de la lanterne magique au XVII<sup>e</sup> siècle: la logique mystique et les images irréelles qui en surgissent servaient à expliquer les mystères de Dieu.

Nous avons déjà soulevé les propos de Vermeir affirmant que la fonction première de la lanterne magique était symbolique, qu'elle servait d'abord à enseigner la religion et non pas comme un divertissement. Les visions nocturnes avaient la même fonction didactique à l'époque mérovingienne, leur but étant d'enseigner la religion au moyen d'images oniriques, d'histoires et d'images merveilleuses. La juxtaposition de la lanterne magique avec ses connotations mérovingiennes et de l'espace du sommeil dans la *Recherche* nous semble évoquer la fonction didactique et symbolique des rêves et des lanternes magiques d'un point de vue historique : dans l'espace du sommeil la lanterne magique, tout comme les rêves mérovingiens, sert à montrer la sacralité du sommeil et sa capacité de mettre le dormeur en contact avec une dimension sainte, mais chez Proust, il est question de son sacré à lui et non du sacré biblique.

Cette juxtaposition nous permet de poursuivre l'idée d'une fonction symbolique de la lanterne magique et d'illustrer le rapport déjà évoqué entre sa présence dans l'espace du sommeil dans *Du côté de Chez Swann* et l'intertexte scripturaire, sa fonction esthétique. Chez Proust, c'est « dans la nuit »<sup>244</sup> que ce spectacle projeté de la lanterne magique se réalise, souvent dans une chambre obscure qui s'est transformée en projecteur féérique :

---

<sup>242</sup> Moreira, *op. cit.*, p. 5.

<sup>243</sup> Moreira, *op. cit.*, p. 27.

<sup>244</sup> « Dans la nuit » est d'ailleurs l'une des expressions employées dans le contexte du sommeil et des occurrences oniriques et qui signalent, à notre avis, le surgissement de (ou même le passage à) l'espace du sommeil tout au long de la *Recherche*.

C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit<sup>245</sup>.

Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient jamais que quelques secondes ; souvent, ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinétoscope<sup>246</sup>.

et quand je compris qu'en pénétrant après le déjeuner dans le laboratoire charbonneux, dans la chambre magique qui se chargeait d'opérer la transmutation tout autour d'elle, on pouvait s'éveiller le lendemain dans la cité de marbre et d'or [sc. Venise]<sup>247</sup>

Cette métamorphose étrange de la chambre, où elle devient le projecteur et générateur d'images, une sorte d'incarnation de la lanterne magique, est significative. L'acte de faire de toute une chambre un projecteur d'images de la même manière que la lanterne en offrant une succession onirique d'images, est ce que l'on appelle normalement une *camera obscura*. L'évocation oblique dans le texte de cette chambre transformée en *camera obscura* peut cependant être interprétée comme analogue à la fonction de la lanterne magique. Proust n'emploie jamais le terme de *camera obscura*, mais selon André Benhaïm<sup>248</sup> elle est néanmoins présente dans la *Recherche* :

Et la pénombre, c'est bien le style de Proust. Après tout et *avant* tout. Car l'ombre inaugure *La Recherche*. Elle en est l'origine. La matière inépuisable. Et quelle surprise de lire Brassai dire à la fin de son 'livre' qu'à sa connaissance 'il n'existe pas de texte de Proust où il ait livré les impressions qu'il aurait ressenties dans une chambre noire.'<sup>249</sup> N'est-ce donc pas là le lieu de la genèse de *La Recherche*, là où tout commence : la chambre obscure<sup>250</sup>.

Ce qui permet aussi l'analogie entre la camera obscura et la lanterne magique est le fait que Proust a dû connaître et même admirer le fonctionnement des cameras obscuras comme l'affirme Gabrielle Townsend dans *Proust's Imaginary Museum*<sup>251</sup> lorsqu'elle aborde l'importance de Vermeer dans l'œuvre proustienne<sup>252</sup>. Vermeer, l'un des artistes les plus prônés de la *Recherche*, utilisait la camera obscura afin de faciliter sa peinture (voir figure no. 3 ci-dessous). Selon Townsend :

<sup>245</sup> RTP, I, 43.

<sup>246</sup> RTP, I, 7.

<sup>247</sup> RTP, I, 385.

<sup>248</sup> Benhaïm, André, *Panim: les visages de Proust*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

<sup>249</sup> Ici, Benhaïm cite Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, NRF Gallimard, 1997, pp.167-168.

<sup>250</sup> Benhaïm, *op. cit.*, p. 151.

<sup>251</sup> Townsend, Gabrielle, *Proust's Imaginary Museum*, Bern, Peter Lang, 2008.

<sup>252</sup> Townsend, *op. cit.*, p. 83.

[i]t is not surprising that as an invalid – as Proust was and as which the Narrator is often presented – sequestered in an insulated environment (literally a dark room as well as a metaphorical camera obscura) might well be reliant on a collection of reproductions as souvenirs, as aides-mémoire and as stimuli to the imagination<sup>253</sup>.

La collection métaphorique d'images projetées qui jaillissent sans aucun contrôle de la part du narrateur, mais qu'il garde, empilant les unes sur les autres dans le sommeil, servent ainsi de matière première, de « matière inépuisable » selon Benhaïm, avec laquelle il bâtit son espace du sommeil. Townsend poursuit : « But collecting [...] certainly has a fetishistic side, in the original sense of the word, in that the individual object collected is endowed with something approaching magical qualities »<sup>254</sup>. C'est donc cet aspect fétichiste qui renvoie à ce dont il est question ici – une évocation d'images dans l'espace du sommeil qui est doté de ce que Townsend appelle magie, et que nous avons appelé *sacralité*.

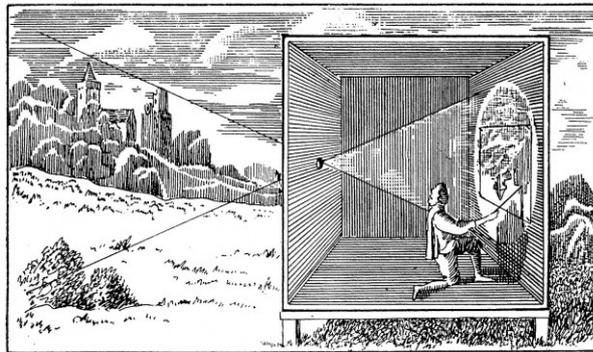
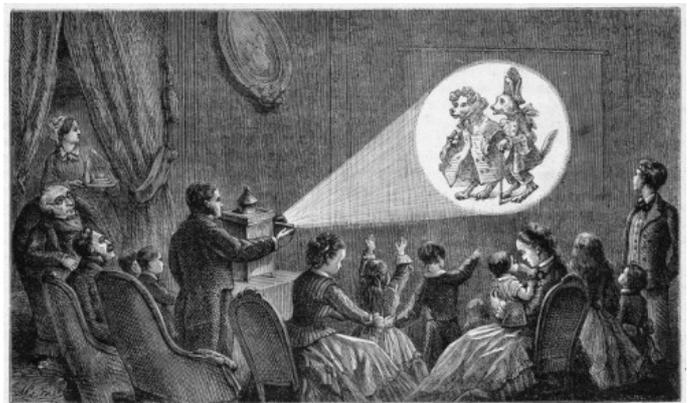
Tandis que la lanterne magique projette des images sur les murs au moyen de pans de verre illuminés derrière lesquels des pochoirs sont montés, la camera obscura exige qu'on obscurcisse tout à fait une pièce, ne laissant ouvert qu'un petit trou (dans le mur ou dans les drapaux) à travers lequel tout ce qui est dehors est projeté sur les murs de la pièce obscurcie. L'image qui en surgit est plus vivante qu'une projection de la lanterne magique, car elle est en mouvement. Pourtant, elle est moins précise qu'une photographie ou un film, car dans une camera obscura les images paraissent confuses, tachées et renversées. Toutefois, les deux fonctionnements, celui de la lanterne et celui de la camera obscura, nous semblent en principe interchangeables dans notre contexte, c'est un processus semblable qui est activé dans les deux cas.

Quelques illustrations graphiques peuvent illustrer notre idée : les deux premières figures (fig. 1 et 2) montrent le fonctionnement de la lanterne magique. La troisième (fig. 3) illustre comment une camera obscura fonctionne et comment les artistes l'employaient jadis. Finalement, la dernière figure (fig. 4) montre une utilisation contemporaine où la projection de la camera obscura devient le motif d'une œuvre d'art photographique visant, paraît-il, à représenter l'instabilité du réel et à créer une atmosphère onirique. C'est une mise en scène qui se rapproche assez, il nous semble, de l'esthétique employée par Proust lorsqu'il structure les parties oniriques dans *Du côté de chez Swann*.

---

<sup>253</sup> Townsend, Gabrielle, *op. cit.* p. 115.

<sup>254</sup> *Loc. cit.*



Figures 1-4<sup>255</sup>

255

Figure 1: <http://www.artgallery.sa.gov.au/noye/Lantern/Phantas.htm>

Figure 2: <http://diaprojection.unblog.fr/page/22/>

Figure 3: <http://pixsylated.com/blog/pix/Camera-Obscura-diagram-630x375.jpeg>

Figure 4:

[http://1.bp.blogspot.com/\\_1xxv1kjMfnU/TT2uhCdpyDI/AAAAAAAABHM/AgiGF7FPzsk/s1600/Picture%2B7\\_2.png](http://1.bp.blogspot.com/_1xxv1kjMfnU/TT2uhCdpyDI/AAAAAAAABHM/AgiGF7FPzsk/s1600/Picture%2B7_2.png)

Si donc on accepte ce rapprochement possible entre la présence de la lanterne magique et l'évocation implicite d'une camera obscura, chose qui nous semble plausible, il faut par la suite considérer la signification et la symbolique qui y est inhérente. Revenons à l'article où Vermeir aborde la fonction figurative de la lanterne magique. Il met l'accent sur l'importance du pouvoir anamorphique des images projetées:

[t]he symbolical meaning of the anamorphic technique *in se* was even more important than the content of the picture. Paradoxically, normal perspective was only an empty copy of the world (*idola*), but deformed perspective unleashed a hidden truth (*imago*)<sup>256</sup>.

Il nous semble que le narrateur, en évoquant les images qu'il voit dans l'espace du sommeil, est à la recherche de cette vérité cachée qui existe dans les projections déformées du sommeil et de la lanterne qui y figure.

Toute sorte d'images anamorphiques et projetées étaient donc au XVII<sup>e</sup> siècle considérées comme une manière de dévoiler la présence du sacré dans le monde. Vermeir cite à ce propos ce qu'écrivait Bossuet au XVII<sup>e</sup> siècle :

[...] confuse, inégale, irrégulière [...] La première vue ne vous montre que des traits informes et un mélange confus de couleurs, qui semble être ou l'essai de quelque apprenti, ou le jeu de quelque enfant, plutôt que l'ouvrage d'une main savante. Mais aussitôt que celui qui sait le secret vous les fait regarder par un certain endroit, aussitôt toutes les lignes inégales venant à se ramasser d'une certaine façon dans votre vue, toute la confusion se démêle, et vous voyez paraître un visage avec ses linéaments et ses proportions où il n'y avait auparavant aucune apparence de forme humaine. C'est, ce me semble, messieurs, une image assez naturelle du monde, de sa confusion apparente et de sa justesse cachée [...] Quelle est la confusion de ce tableau! [...] Peut-être que vous trouverez que ce qui semble confusion est un art caché<sup>257</sup>.

C'est dans la confusion du sommeil, qui est d'ailleurs toujours décrite comme un tourbillon chaotique dans *Du côté de chez Swann*, que le narrateur cherche l'art caché d'une vérité supérieure. Comparons ce que Bossuet dit au passage suivant de la *Recherche*, un passage onirique où figure la lanterne magique, dont les projections sont décrites comme des « surnaturelles apparitions » qui dévoilent une existence antérieure :

À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loin de ma mère et de ma grand-mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations. On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe ; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables

<sup>256</sup> Vermeir, *op. cit.* p. 145.

<sup>257</sup> *Loc. cit.*

irisations, de *surnaturelles apparitions* multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail *vacillant* et momentané<sup>258</sup>.

Tout d'abord, le rapprochement entre les projections de la lanterne et un vitrail évoque d'emblée l'impression d'un lieu sacré, car cela fait penser aux vitraux dans les églises. Cette lampe inquiète d'abord le jeune narrateur. Il est pour la première fois confronté à sa puissance d'imagination : la lanterne magique fait entrer un passé incertain dans sa chambre. À travers ces projections confuses, inégales et irrégulières se dévoile une beauté cachée, la lumière de la lampe transforme des objets déjà définis en des figures nouvelles et fantasmagoriques. Le bouton de la porte se métamorphose en « un corps astral » :

Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes *projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien* et promenaient autour de moi des reflets *d'histoire si anciens*. Mais je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même. [...] Ce bouton de la porte de ma chambre, qui différait pour moi de tous les autres boutons de porte du monde en ceci qu'il semblait ouvrir tout seul, sans que j'eusse besoin de le tourner, tant le maniement m'en était devenu inconscient, le voilà qui servait maintenant de corps astral à Golo<sup>259</sup>.

Dans ce passage, dont nous avons déjà cité le début, on se retrouve de nouveau face à une mobilisation d'images à ce stade du récit déjà bien familières, et ce sera le cas chaque fois qu'il est question du sommeil : les projections, les portes, les vitres et les impressions sensorielles (dans le passage cité la sensation de la peur est également introduite) provoquent le surgissement de l'espace du sommeil. Hector Pérez-Pincon appelle cet espace onirique lié à la lanterne magique proustienne, une « réalité virtuelle »<sup>260</sup>. Ce genre de création d'une réalité virtuelle, ou comme nous le proposons, un espace du sommeil, devient de plus en plus évident lorsqu'on analyse les images mobilisées et les strates cachées des parties oniriques. Mais comment la lanterne magique sacralise-t-elle ces espaces créés ?

Vermeir poursuit l'interprétation religieuse et symbolique de la lanterne magique en la reliant explicitement aux récits de vision dans la Bible, surtout le récit le plus connu du *Livre de Daniel*, où le roi de Babylon voit une inscription paraître sur le mur<sup>261</sup> dans la nuit lorsqu'il est dans un état d'ivresse<sup>262</sup>. Il fait venir Daniel, l'interprète de songes, pour qu'il interprète les inscriptions lumineuses qui sont, dans sa vision, projetées sur un mur. Même s'il n'est pas expressément dit que le roi s'est peut-être assoupi à cause de son ivresse et qu'il

<sup>258</sup> Nous soulignons, *RTP*, I, 9.

<sup>259</sup> Nous soulignons, *RTP*, I, 10.

<sup>260</sup> Pérez-Rincón, Hector, « La Lanterne magique : Illusion, imagination et rêve chez Marcel Proust et chez sœur Juana Inès de la Cruz », *Mille et une nuits dans la Recherche*, pp. 64-82.

<sup>261</sup> Il est donc question du chapitre 5 du *Livre de Daniel* et la fameuse inscription sur le mur qui annonce la chute de Babylon.

<sup>262</sup> Vermeir, *op. cit.* p. 142.

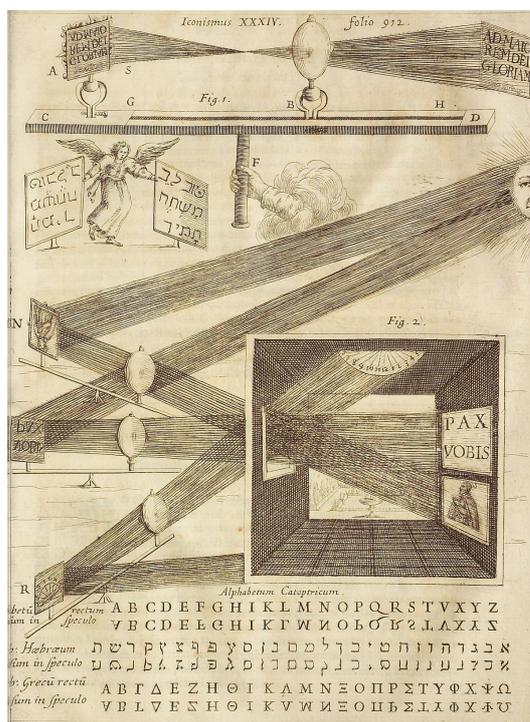
rêve, on pourrait sans doute justifier une telle interprétation, car il fait venir Daniel, celui qui interprète les rêves, pour interpréter cette « vision nocturne ». Vermeir cite aussi *De oraculis veterum ethnicorum* pour encore soutenir son rapprochement entre la fonction symbolique de la lanterne magique et les visions (nocturnes) dans la Bible. C'est une œuvre parue en 1683 qui aborde la parenté entre les apparitions nocturnes dans la Bible et la lanterne magique<sup>263</sup>. Vermeir explique ce rapprochement ainsi : “Just like [...] devices for mirror projecting and making metamorphoses, the magic lantern can be interpreted metaphysically. In the magic lantern, light (*lux*/God) is diffracted by the first clear and bright lens (angel), then again even more dispersed by a second but opaque lens (man) casting shadows possessing form and figure (knowledge/world) »<sup>264</sup>. L'interprétation que propose Vermeir est basée sur les gravures fournies par Athanasius Kirchner, inventeur de la lanterne magique, dans son traité *Ars magna lucis et umbrae* paru en 1646. Dans deux gravures (figures 5 et 6) Kirchner montre comment le symbolisme métaphysique<sup>265</sup> et la fonction au fond symbolique de la lanterne magique peuvent être interprétés :

---

<sup>263</sup> *Loc. cit.*

<sup>264</sup> Vermeir, *op. cit.*, p. 150.

<sup>265</sup> *Loc. cit.*



Figures 5-6<sup>266</sup>

La signification de ces illustrations n'est pas évidente mais Vermeir propose l'explication suivante des gravures fournies ci-dessus:

We can see the metaphysics of light clearly at work in Kirchner's engraving: the lux (sun) is refracted by a mirror (angel), with a secret message inscribed (angel as bearer of God's messages), and dispersed by a lens (man) causing a shadowy image to appear (world), which contains a Hebrew message (secret symbols hidden in the world). [...] the angel, who is drawn above the device, is holding the mirrors with secret messages; this makes the iconographical identification of the angel and the mirror almost explicit. In the upper part of the picture, God's hand supports the whole cosmic system: angel-man-world<sup>267</sup>.

Dans le monde du sommeil chez Proust, où il nous semble que cette structure et cet ordre sont repris, on voit comment le macrocosme d'un au-delà sacré selon la pensée du narrateur et le microcosme de l'espace du sommeil qui surgit dans le corps endormi se reflètent l'un dans l'autre.

Cette structure complexe et triple de lumière-réflexion-crédation du monde fonctionne de la même façon que la lanterne magique où il y a la lumière qui est reflétée par le pochoir en verre, qui à son tour crée une image qui est projetée sur un mur. L'utilisation première de la lanterne magique au XVII<sup>e</sup> siècle est donc, selon Vermeir, de montrer comment le sacré existe dans le monde, tout comme la lumière de la lanterne magique se transforme en images projetées sur les murs. Nous avons dans les passages cités de la *Recherche* tâché de cerner une pareille structure triple dans la *Recherche*, où il y a dans les instances oniriques le plus souvent une lumière réfractée qui fait surgir les images oniriques dans le monde du sommeil.

La lumière émane de la lanterne magique, tout ce qu'elle touche, tout ce qu'elle engendre est d'une manière ou d'une autre rendu sacré, car la conception-même de la lanterne magique est intrinsèquement liée à la lumière divine, la présence invisible d'un Dieu caché dans un lieu. En observant comment cette capacité est amplifiée et multipliée dans les passages cités, semblant faire de la chambre à coucher une lanterne magique, ou plutôt en la transformant en une camera obscura, on voit à quel point le pouvoir figurativement sacralisant des projections oniriques et nocturnes est mis en relief dans *Du côté de chez Swann*.

Pérez-Rincón décrit l'interaction particulière entre les projections de la lanterne et le sommeil chez Proust. Le chercheur fait observer des points d'entrecroisement entre le texte de Proust et les poèmes oniriques d'une nonne mexicaine, Sœur Juana Inès de La Cruz, lectrice attentive, d'ailleurs, de l'*Ars magna lucis et umbrae* de Kirchner<sup>268</sup>. Pérez-Rincón explore la façon selon laquelle les deux écrivains mobilisent la lanterne magique dans leurs textes en

---

<sup>267</sup> Vermeir, *op. cit.* p. 143.

<sup>268</sup> Pérez-Rincón, *op. cit.* p. 74.

tant qu'outils oniriques qui font surgir un espace sacré et l'au-delà divin respectivement. Pérez-Rincón suggère qu'il y a un lien possible entre la projection des images et le sommeil:

L'imagination du narrateur est stimulée par la projection sur le mur de sa chambre des images mystérieuses et belles d'un instrument optique faisant surgir 'd'impalpables irisations' de 'surnaturelles apparitions multicolores' [...] L'histoire dépeinte sur les verres du châssis se superpose aux objets placés dans la réalité de son environnement et se combine avec eux, de même qu'avec l'atmosphère émotionnelle dont s'était rempli cet espace d'enfant solitaire. Illusion, imagination et rêve montrent dans cet épisode leur étroite parenté [sc. entre les œuvres de la Cruz et Proust]<sup>269</sup>.

La corrélation donc entre le sommeil et les projections nocturnes, mise en relation avec ce que proposent Vermeir et Pérez-Pincon, à savoir qu'il soit possible de considérer la lanterne magique dans une optique religieuse et avant tout symbolique, suggère que les parties où l'espace du sommeil est évoqué dans le premier tome de la *Recherche* pourraient être rapprochées à l'idée d'une sacralité particulière, la lumière de la lanterne magique étant ainsi *capable de sacraliser un lieu* au sens figuré. Le fait que l'inventeur de la lanterne magique lui-même l'a prévue comme un outil permettant en premier lieu d'évoquer le côté symbolique et caché du monde, illustrant de façon métaphorique l'invisible présence du sacré, et par conséquent la sacralité inhérente des lieux, nous a fourni encore une piste à suivre en explorant la fonction métaphorique de la lanterne et ses pendants, comme par exemple la camera obscura, le kinétoscope ou le kaléidoscope chez Proust.

Il nous semble enfin que le narrateur cherche sans cesse une sacralité cachée dans le tourbillon qui caractérise l'espace du sommeil sous la lumière d'une lanterne magique et d'autres projections lumineuses. La confusion, la déformation, la projection réfractée, le dédoublement anamorphique des projections sont susceptibles de déclencher une vérité cachée et de donner naissance à un lieu sacré dans lequel un spectateur, ou dans ce cas précis, le narrateur peut se réunir avec un au-delà mystérieux.

Dans les instants oniriques qui figurent dans *Du côté de chez Swann* on découvre donc la complexité de l'espace du sommeil. Le passage suivant, dont nous avons déjà cité une partie, met cela en évidence à travers les impressions confuses, l'incertitude du lieu et notamment le tourbillonnement des choses et des images dans une chambre qui s'est transformée en lanterne magique et dont les murs invisibles filent comme des pans de verre illuminés :

Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire

<sup>269</sup> Pérez-Rincón, *op. cit.* p. 64.

la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui *les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres*. Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, – mon corps, – se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil<sup>270</sup>.

Dans cette citation, les murs invisibles filants qui rappellent les pochoirs de verre d'une lanterne magique ont une puissance créatrice et *recréatrice*. Ils peuvent comme il s'avère dans ce passage construire et reconstruire les chambres et les lieux. C'est en cela que consiste le pouvoir sacralisant de la lanterne magique chez Proust, la présence implicite et immatérielle d'objets épars où le narrateur met finalement de l'ordre ; tout comme un Dieu caché, il établit un ordre dans le chaos. La lanterne peut, à l'aide du narrateur, à partir du chaos créer un monde de la même façon que Dieu créa le monde de la confusion qui existait avant le « fiat lux ». La lumière est à l'origine du monde dans la Bible, et cette idée est transposée chez Proust. C'est la lumière, la projection qui engendre un lieu, un lieu qui est par conséquent considéré comme sacré, car là (comme on le verra dans une citation ci-dessous) on peut atteindre une révélation qui dévoile les strates cachées de la vie.

Vermeir affirme aussi ce côté créateur de la lumière projetée : il propose que les projections de la lanterne magique fonctionnent, selon l'idée avancée par Kirchner, comme la *création* métaphysique d'une sphère, d'un espace. Les projections d'une lanterne magique, telles qu'elles étaient envisagées par Kirchner, se rapprochent selon Vermeir de la notion antique de *pneuma*, notion qu'il présente ainsi :

*pneuma* [was] a sphere between the realms of the objective, the subjective and the intersubjective. The *pneuma* was semi-spiritual and semi-material and was directly affected by the imagination. It was the substance of dreams and visions, of apparitions of the dead [...]. The imagination of men could be exteriorized [...] our most intimate dreams and horror could be projected, forming visible shapes on this ectoplasm<sup>271</sup>.

G. Verbeke donne la définition suivante de *pneuma*: « the *pneuma* has thus the function of a screen on which one can project images from two opposite sides. The material objects of the surrounding world project the contours of their forms on it »<sup>272</sup>. Comparons donc ces deux définitions du terme *pneuma* au passage suivant qui se trouve au début d'*À l'ombre de jeunes*

<sup>270</sup> RTP, I, 9.

<sup>271</sup> Nous soulignons. Vermeir, *op. cit.* p. 133.

<sup>272</sup> Vermeir, *op. cit.*, p. 109.

*filles en fleurs*. C'est un instant onirique où la fonction esthétique évoquant une tradition biblique atteint son apogée avant de s'effacer progressivement:

Tout à coup je m'endormais, je tombais dans ce sommeil lourd où se dévoilent pour nous le retour à la jeunesse, la reprise des années passées, des sentiments perdus, la désincarnation, *la transmigration des âmes, l'évocation des morts*, les illusions de la folie, la régression vers les règnes les plus élémentaires de la nature (car on dit que nous voyons souvent des animaux en rêve, mais on oublie presque toujours que nous y sommes nous-mêmes un animal privé de cette raison *qui projette sur les choses une clarté de certitude* ; nous n'y offrons au contraire, au spectacle de la vie, qu'une *vision douteuse* et à chaque minute anéantie par l'oubli, *la réalité précédente s'évanouissant devant celle qui lui succède comme une projection de lanterne magique devant la suivante quand on a changé le verre*), tous ces mystères que nous croyons ne pas connaître et auxquels nous sommes en réalité initiés presque toutes les nuits ainsi qu'à l'autre grand mystère de l'anéantissement et de la résurrection<sup>273</sup>.

L'espace créé dans le sommeil, comparé à une lanterne magique, est donc capable d'évoquer les morts, de faire surgir un état primordial de l'existence, il peut récupérer les sentiments et les années perdues, cet espace est capable de faire comprendre la désincarnation qui ne peut pas être comprise par la raison « diurne ». Et il nous semble que cet espace dans lequel ces projections surgissent rappelle l'espace intermédiaire du pneuma, la substance des rêves et des visions dans lequel, selon Vermeir, l'imagination et les rêves peuvent être extériorisés.

L'espace du sommeil, tel qu'il est décrit dans ce premier volet est un lieu où le narrateur est initié aux mystères de l'existence. C'est l'espace où l'on est anéanti mais où la résurrection est aussi possible. Cette tension entre anéantissement et résurrection semble jouer sur la même tension qui existe entre la chute et le salut dans la tradition biblique. Dans cette citation on voit en pleine vigueur la sacralité de l'espace du sommeil, telle qu'elle est perçue par le narrateur. Toutes les allusions sacrées implicites sont concentrées dans ce passage. Proust met en scène l'espace du sommeil comme un lieu de résurrection, un espace où l'imagination et le rêve sont extériorisés, c'est le lieu où la possibilité du salut et de la révélation est possible. Ce passage constitue donc en quelque sorte l'apogée du premier volet de la représentation du sommeil, ce volet se prolongeant par conséquent au deuxième tome de la *Recherche* avant de quasiment disparaître du récit. On peut donc constater que les lignes de démarcation ne sont jamais nettes chez Proust, un aspect qui sera abordé dans le chapitre suivant où nous essaierons de montrer comment chez Proust il existe des thèmes majeurs et mineurs qui sont interchangeables.

---

<sup>273</sup> Nous soulignons. *RTP*, II, 176.

### 4.3 Dimensions verticales

Lors de notre définition du concept de l'espace (voir 2.1), nous avons cité Limido-Heulot qui affirme que la seule façon de mesurer et d'appréhender un espace dans la littérature ou dans l'art est par le *déplacement*, le *mouvement* et par l'exploration de cet espace. On le mesure donc, d'après Limido-Heulot, en se déplaçant d'ici à là-bas, du haut vers le bas et du dedans au dehors<sup>274</sup>. Dans le sous-chapitre présent, nous examinerons la façon dont l'espace du sommeil est mesuré dans le premier volet de l'espace du sommeil par un mouvement vertical, c'est-à-dire du haut vers le bas et l'inverse.

Selon Jouve, le fonctionnement de la description romanesque d'un espace effectue certaines opérations qui constituent « une dynamique et une progression » de l'espace décrit. La progression de cet espace peut par conséquent être structurée « en recourant à des indications suivant la réalité décrite verticalement (haut/bas), horizontalement (droit/gauche, est/ouest) ou en profondeur (devant/derrière) »<sup>275</sup>. C'est le fonctionnement vertical de la représentation de l'espace du sommeil dans *Du côté de chez Swann* qui nous intéresse ici. Hamon dit, à propos des structurations verticales de la description d'un espace romanesque, que c'est une structure qui cherche à dévoiler une vérité cachée, un sens plus profond de l'espace décrit, elle est indicative de « la volonté d'aller sous le réel, derrière le réel, chercher un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses ou accessoires d'une surface »<sup>276</sup>.

Le narrateur est une sorte de voyageur immobile dans la nuit. Il se déplace dans le sommeil sans aucune mobilité physique. Mais lorsqu'on lit les passages oniriques de la *Recherche*, surtout ceux du premier tome, on se retrouve face à un mouvement constant et incessant. Il y a le « fauteuil magique »<sup>277</sup> de l'ouverture qui fait voyager « par-dessus » des époques et des lieux, et aussi le tourbillonnement des choses, la vitesse des murs filants, le surgissement pétillant des lieux, ainsi qu'une évocation récurrente d'oiseaux volants lorsque Proust décrit le sommeil. Jack Louis Jordan aborde cet enjeu particulier du déplacement immobile dans la

---

<sup>274</sup> Limido-Heulot, *op. cit.*, p. 20.

<sup>275</sup> Jouve, *op. cit.*, p. 42.

<sup>276</sup> Hamon, *op. cit.*, p. 63.

<sup>277</sup> « Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée. [...] je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposait peu à peu les traits originaux de mon moi. ». Nous soulignons. *RTP*, I, 5.

*Recherche*<sup>278</sup>, ou ce qu'il appelle « immobile modes of transportation »<sup>279</sup>. Jordan propose que le narrateur accède à ces moyens de transport immobiles notamment dans le sommeil. Même si le corps du narrateur ne se déplace pas lorsqu'il dort, il y a une mobilité onirique, une dimension et un mouvement qui y sont inhérents. Jordan cite un passage qui se trouve dans *Du côté de chez Swann*, dans lequel le narrateur trouble le sommeil de sa tante Léonie un jour par hasard en faisant du bruit : « J'allais m'en aller doucement, mais sans doute le bruit que j'avais fait était intervenu dans son sommeil et en avait 'changé la vitesse', comme on dit pour les automobiles »<sup>280</sup>. L'intervention dans le sommeil de tante Léonie change la vitesse du sommeil de celle-ci, le narrateur interrompt pour ainsi dire le voyage qu'elle est en train de faire. Selon Jordan, il s'agit d'un *voyage vertical*<sup>281</sup>. Il nous semble que la verticalité du récit dont parle Jordan se manifeste dans le passage cité de l'ouverture de la *Recherche* à travers certaines oppositions que nous avons cernées et qui évoquent un mouvement vertical. Des contraires comme monter/descendre, se coucher/se lever, les images évoquant le rapport entre le macrocosme (l'univers, les planètes, les étoiles) et le microcosme (la chambre, le lit, le monde interne de l'imagination) établissent ainsi une certaine verticalité du récit lorsqu'il est question de l'espace du sommeil dans le premier tome de la *Recherche*. Si l'on juxtapose cette verticalité à ce que nous venons d'aborder ci-dessus à propos de la lumière projetée provenant d'en haut, de Dieu, on voit comment la dimension verticale du sommeil se renforce de plus en plus. Il y a donc ce mouvement double de monter et de descendre. Jordan fait le lien entre les mouvements verticaux qui existent en général dans la *Recherche* et les références religieuses détournées que l'on y retrouve. Ce sont des références qui évoquent « a black, inverted religiosity, [...] placed in a Western religious context, albeit not a pure, upright sort »<sup>282</sup>. La religiosité détournée qui se manifeste par l'optique de cette verticalité du récit s'aligne sur les idées fondamentales de la tradition biblique où la chute s'oppose à l'ascension vers Dieu. Il y a aussi l'opposition d'un paradis qui se trouve en haut et l'enfer qui se trouve en bas. Alors, tout comme le rapport vertical entre Dieu et l'homme encadre plusieurs concepts clés de la Bible, Proust enveloppe, dans ce premier volet de la représentation du sommeil son mouvement d'un cadre vertical. « Combray », la première partie de *Du côté de chez Swann*, suit une ligne verticale – son premier verbe étant « coucher »<sup>283</sup> et son dernier étant « lever

<sup>278</sup> Jordan, Jack Louis, *Marcel Proust's A la Recherche du temps perdu : a Search for Certainty*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1993, p. 31.

<sup>279</sup> *Loc. cit.*

<sup>280</sup> *RTP*, I, 109.

<sup>281</sup> Jordan, *op. cit.*, p. 31.

<sup>282</sup> Jordan, *op. cit.* p. 88.

<sup>283</sup> *RTP*, I, 3.

»<sup>284</sup>. Dès le début jusqu'à la fin de cette partie, qui annonce le ton de tout ce qui suivra, il y a une opposition entre une descente brusque (voire une chute), car le narrateur tombe dans le sommeil contre son gré, et une ascension, le jour qui se lève à la fin de « Combray ». Cette partie du roman semble donc être dominée par une logique verticale. Même le village Combray lui-même incarne ce mouvement :

ma chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée pour l'entrée de maman; en un mot, toujours vu à la même heure, isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour, se détachant seul sur l'obscurité, le décor strictement nécessaire [...] au drame de mon déshabillage; *comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier*, et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir<sup>285</sup>.

La verticalité des passages oniriques dans la première partie de la *Recherche* ne se limite pas à des ressemblances avec des conceptions générales dans la Bible évoquant cette opposition entre monter/descendre. Il y a dans le songe de Jacob dans la Bible une verticalité primordiale qui caractérise ce récit biblique, à savoir celle des anges qui montent et descendent *une échelle* (ce qui rappelle d'ailleurs le « mince escalier » de Combray que nous venons d'évoquer) qui touche le ciel et la terre : « Il eut un songe. Et voici, une échelle était appuyée sur la terre, et son sommet touchait au ciel. Et voici, les anges de Dieu montaient et descendaient par cette échelle [...] »<sup>286</sup>. Comparons ce passage avec le passage où le narrateur décrit l'espace du sommeil comme des

chambres d'été où l'on aime être uni à la nuit tiède, où le clair de lune appuyé aux volets entr'ouverts, jette jusqu'au pied du lit son échelle enchantée, où on dort presque en plein air, comme la mésange balancée par la brise à la pointe d'un rayon<sup>287</sup>.

Dans un passage extrêmement court, Proust parvient à mobiliser non seulement la sémiologie de la limite (les volets ouverts d'une fenêtre), qui indique que le narrateur s'est déplacé à l'espace du sommeil, mais aussi la projection verticale venant d'en haut à travers l'échelle enchantée, le clair de lune et le rayon. Cette illumination ressemble à la description des gravures de Kirchner que nous avons reproduites ci-dessus, évoquant la diffusion d'une lumière céleste reflétée par des anges, ici les *mésanges*<sup>288</sup>, qui pénètre ainsi jusqu'à une

---

<sup>284</sup> RTP, I, 184.

<sup>285</sup> Nous soulignons, RTP, I, 43.

<sup>286</sup> *Genèse*, 28 : 12, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=genèse+28%3A12&version=LSG>, accédé le 14 janvier 2016.

<sup>287</sup> RTP, I, p. 7-8.

<sup>288</sup> Dans la mythologie et dans la littérature médiévale ainsi que celle de la Renaissance l'analogie entre les oiseaux et les anges est souvent indicative d'une communication, pour ainsi dire, verticale entre Dieu et homme, car la *langue des oiseaux* est considérée comme celle des anges et par conséquent comme la seule langue capable

personne qui la reçoit dans sa chambre à coucher. L'analogie entre les « anges » et les « oiseaux » (les *mésanges*) se justifie par le fait que chez Proust, les oiseaux sont souvent analogues aux anges, comme Miguet-Ollagnier le constate:

Nous pouvons d'abord remarquer que, sans faire référence à un mythe précis, Proust aime utiliser la métaphore de l'ange. Nous avons déjà vu ses rapports avec l'hermaphroditisme, mais la même image a aussi des connotations de puissance, de *rapidité fulgurante* 'l'archétype profond de la rêverie du vol n'est pas l'oiseau animal mais l'ange'<sup>289</sup>.

On voit donc comment le mouvement vertical par excellence, le vol, se manifeste souvent chez Proust à travers les oiseaux, susceptibles de représenter des anges. La présence d'une échelle sous la forme d'un rayon de clair de lune, sur laquelle les mésanges balancent, pourrait faire penser au songe de Jacob. Cette citation de la *Recherche*, évoquant une échelle enchantée, met ainsi en relief les enjeux fondateurs de l'espace du sommeil et les marqueurs habituels qui le font surgir.

Il y a par conséquent tout au long du premier tome de la *Recherche* une imbrication très particulière entre la création de l'espace du sommeil et *sa sacralisation* quelque peu détournée. Nous avons suggéré que, au lieu d'être considéré comme une manifestation des enjeux affectifs comme la mémoire, la psychologie et les sentiments, le sommeil se manifeste comme un espace dans lequel le narrateur déambule, dans lequel il habite comme un second logis. Nous avons relié cette spatialité du sommeil à une intertextualité biblique et scripturaire, car dans les récits de visions nocturnes dans la Bible, le sommeil est souvent présenté comme un lieu : un lieu où la communication *verticale* entre Dieu céleste et l'homme terrestre s'effectue, Proust détournant cependant les images bibliques évoquées.

La citation suivante de Robert Alter<sup>290</sup> peut illustrer notre pensée que les stratégies littéraires de la Bible vont jusqu'au cœur de la stratégie littéraire globale que Proust emploie dans la *Recherche*. On sait bien que les *Mille et une nuits* est l'œuvre que Proust a voulu émuler en écrivant la *Recherche*, au niveau formel aussi bien que conceptuel, et que cette référence aux *Mille et une nuits* est évidente en premier lieu dans les parties oniriques. Alter rapproche la Bible des *Mille et une nuits* en proposant que les deux soient « an apt Oriental analogy », car « the Bible and the *Thousand and One Nights*, [are works] embodying multiple

---

de faire communiquer l'au-delà et l'homme. Pour une discussion là-dessus voir *Birds : Metaphor of the Soul* par Maria-Àngels Roque, European Institute of the Mediterranean, [http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/12/Paginas\\_de\\_Birds\\_Metaphor\\_of\\_the\\_Soul\\_MariaAngels\\_Roque-6.pdf](http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/12/Paginas_de_Birds_Metaphor_of_the_Soul_MariaAngels_Roque-6.pdf), accédé le 9 mai 2015.

<sup>289</sup> Miguet-Ollagnier, Marie, *op. cit.*, p. 283.

<sup>290</sup> Alter, Robert, *The World of Biblical Literature*, BasicBooks, Harper Collins, 1992.

perspectives that give the fullest example of a multifaceted composite artistry produced through a gradual growth of the text »<sup>291</sup>. Nous avons donc dans ce chapitre tâché de montrer que les rapports intertextuels entre la représentation du sommeil dans la *Recherche* et la représentation des visions nocturnes dans la Bible constituent un exemple de cet art composite. C'est un art qui fait, comme nous l'avons proposé en citant Deleuze et Guattari dans l'introduction, « pousser et déborder » le texte comme des rhizomes, le laissant ouvert et inachevé.

---

<sup>291</sup> Alter, *op. cit.*, p. 7.

## 5. Catabases oniriques d'À l'ombre des jeunes filles en fleurs à Sodome et Gomorrhe

À partir du deuxième tome de la *Recherche*, les passages nocturnes dans le monde du sommeil ne ressemblent plus aux pèlerinages, parce que, comme nous le verrons, le narrateur ne semble plus y chercher ni le salut ni une révélation, ni enfin la mise en contact avec un au-delà mystique. La focalisation de ces déplacements oniriques change à partir d'À l'ombre des jeunes filles en fleurs et on peut par la suite observer un changement qui semble indiquer que les voyages nocturnes commencent à se manifester plutôt comme une sorte de descente aux enfers, une *catabase*<sup>292</sup>. Anna Isabella Squarzina affirme la présence de la notion de la catabase dans la *Recherche*<sup>293</sup>:

Les descentes aux enfers sont à première vue nombreuses dans À la recherche du temps perdu. Marcel paraît parfois ne savoir faire autre chose que de descendre et de remonter des profondeurs du royaume des ombres, dans une sorte d'ascenseur mythologique et en perpétuel mouvement. Remonter : voilà ce que font les souvenirs [du Narrateur]. Descendre : voilà bien l'activité favorite de Marcel qui s'y livre tel un scaphandrier quand il s'agit de récupérer le passé ou de sonder par exemple, le monde souterrain de Sodome, ainsi que son obscurité percée ici et là par l'éclat des obus de la guerre<sup>294</sup>.

Squarzina souligne que c'est surtout dans « l'espace d'un rêve »<sup>295</sup> que la catabase la plus importante du récit a lieu. Cette partie du récit se trouve dans le tome *Sodome et Gomorrhe* et raconte comment le narrateur cherche sa grand-mère morte dans le monde du sommeil, un passage qui sera analysé dans le présent chapitre.

Squarzina propose également que cette descente aux enfers se fasse connaître chez Proust sous une forme détournée et métamorphosée. La catabase proustienne se distingue de la catabase antique sur quelques points précis. Premièrement, la catabase antique est toujours un acte prévu et voulu, tandis que la catabase proustienne est soudaine et imprévisible. Deuxièmement, la catabase antique n'exige pas un endormissement ou une stupéfaction : le personnage antique est toujours lucide lorsqu'il se rend au royaume des morts. Le narrateur de la *Recherche*, par contre, s'y rend en s'endormant. Enfin, le personnage antique a toujours un

<sup>292</sup> La catabase est un concept littéraire antique qui désigne l'exploration des enfers ou du royaume des morts, dont le but est de retrouver les défunts.

<sup>293</sup> Voir Squarzina, Anna, Isabella, « 'Bis nigra videre Tartara': Proust et la catabase virgilienne », *Mille et une nuits dans la Recherche*, New York et Amsterdam, Éditions Rodopi, 2004

<sup>294</sup> Squarzina, *op. cit.*, p. 45.

<sup>295</sup> Squarzina, *op. cit.*, p. 46.

but clair en entreprenant la catabase. Le narrateur, en revanche, entre dans les enfers souterrains du sommeil sans aucun but préalable :

Or si les personnages classiques qui descendent aux enfers sont animés d'une mission bien précise (Hercule a pour but de racheter Alceste, Castor veut partager le sort de Pollux, Orphée désire récupérer Eurydice, Thésée tente de ravir Proserpine), ou bien le cœur gros d'un doute, d'une question à laquelle aucun être vivant ne sait répondre (Ulysse retournera-t-il à Ithaque, Enée abordera-t-il aux rives de Latium ?), Marcel, par contre, semble y être catapulté malgré lui, victime du mauvais tour que lui joue soudain un sommeil agité<sup>296</sup>.

Il nous semble que cette évolution du concept de la catabase chez Proust, impliquant *l'imprévisibilité* et *l'endormissement*, peut également être rattachée à une fonction esthétique que nous mettrons en rapport avec le courant littéraire souvent appelé le *romantisme noir*, mouvement qui paraît pour la première fois vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui est un sous-genre du romantisme. Les caractéristiques spécifiques de ce courant seront précisées ci-dessous : pour l'instant il suffit de souligner que dans le contexte de ce mouvement littéraire et artistique, le romantisme noir, la catabase figure souvent, et on la retrouve dans l'œuvre de Charles Baudelaire, Samuel Taylor Coleridge et Gérard de Nerval, entre autres. Faisons remarquer que nous utilisons ici le mot « enfers » au pluriel afin de faire la distinction entre la conception antique d'un monde souterrain que les morts habitent et dans lequel les vivants peuvent se rendre, et le mot « enfer » au singulier qui évoque plutôt un sens et un contexte biblique.

La catabase est donc un motif qui date de l'Antiquité. Fanny Déchanet-Platz constate que la notion d'une exploration des enfers perdure dans la pensée européenne à travers les siècles et les différents mouvements artistiques et culturels :

la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance est l'héritier de ces traditions philosophiques et religieuses et les rêves décrits servent essentiellement de prétexte au développement de motifs traditionnels, comme le voyage aux enfers<sup>297</sup>.

Ce motif est selon Déchanet-Platz un outil structurant dans la littérature qui raconte un voyage, souvent nocturne, permettant aux personnages d'explorer une existence obscure dans un monde souterrain et cauchemaresque.

L'intérêt pour ce topos littéraire connaît un renouvellement lorsque les écrivains et les artistes le redécouvrent pendant le romantisme et l'adaptent par la suite aux sensibilités particulières de ce mouvement. Nous allons proposer que Proust emploie cette variante particulière de la catabase dans ce que nous avons défini comme le deuxième volet de sa

---

<sup>296</sup> Squarzina, *op. cit.*, p. 47.

<sup>297</sup> Déchanet-Platz, *op. cit.*, p. 9.

représentation de l'espace du sommeil, en s'inspirant d'écrivains divers qui se servent de cette réinterprétation propre au romantisme noir de la catabase, tels Baudelaire, Coleridge et Nerval, pour ne citer qu'eux.

L'automatisme et l'imprévisibilité déjà évoqués sont caractéristiques de cette réinterprétation de la catabase et de la forme sous laquelle elle réapparaît chez Proust. Voici comment Proust décrit une telle descente onirique :

Les lieux fixes, contemporains d'années différentes, c'est en nous-même qu'il vaut mieux les trouver. C'est à quoi peuvent, dans une certaine mesure, nous servir une grande fatigue que suit une bonne nuit. Celles-là du moins, pour nous *faire descendre dans les galeries les plus souterraines* du sommeil, où aucun reflet de la veille, aucune lueur de mémoire n'éclairent plus le monologue intérieur, si tant est que lui-même n'y cesse pas, retournent si bien le sol et le tuf de notre corps qu'elles nous font retrouver, là où nos muscles plongent et tordent leurs ramifications et aspirent la vie nouvelle, le jardin où nous avons été enfant. *Il n'y a pas besoin de voyager pour le revoir, il faut descendre pour le retrouver.* Ce qui a couvert la terre n'est plus sur elle, mais dessous ; l'excursion ne suffit pas pour *visiter la ville morte, les fouilles sont nécessaires*<sup>298</sup>.

Un changement bien particulier de la description de l'espace du sommeil se dévoile dans ce passage. Outre les évocations explicites des descentes dans un monde souterrain et sombre du sommeil, où « aucun reflet de la veille, aucune lueur de mémoire n'éclairent » plus ce monologue bizarre sans mots, insensé et sourd, on y trouve une évocation de la mort qui parcourt le passage. Le narrateur dit même vers la fin de ce passage que la ville dans laquelle il descend dans son sommeil est morte, il faut faire des fouilles afin de la retrouver. Une *fouille* implique l'excavation de quelque chose du passé, évoquant des connotations à la fois spatiales et temporelles. Afin d'accéder à cette ville morte il faut percer le temps et l'espace. Mais on a également l'impression que le corps endormi avec toute sa vie et son passé, qui pendant ces nuits singulières font descendre dans les galeries du sommeil, est enterré en quelque sorte, car tout « ce qui a couvert la terre, n'est plus sur elle, mais dessous » : la totalité d'une vie est couverte par « le sol et le tuf ». Il y a ce profond sommeil qui semble évoquer une descente dans le monde des morts, mais c'est un monde où, comme dans la tradition antique, on est toujours vivant, car là, les muscles respirent une vie nouvelle. Dans ce passage on voit comment la juxtaposition d'un monde souterrain, du sommeil et de la présence de la mort fait penser à un personnage qui se rend au royaume des morts. Ce qui le distingue cependant de la tradition antique est le fait que le personnage est endormi, ce qui n'est pas le cas dans la tradition antique. Le côté un peu morbide du texte, décrivant le corps comme à la fois enterré et vivant, à la fois endormi et ambulant, à la fois mort et vivant d'une

---

<sup>298</sup> Nous soulignons. *RTP*, II, 390-391.

vie nouvelle, c'est en cela que consiste la différence entre la catabase proustienne et la catabase antique. Mais il y a aussi l'imprévisibilité qui dans ce passage se manifeste comme une puissance nocturne qui fait descendre dans les galeries souterraines. Ce n'est donc pas le narrateur lui-même qui décide de descendre, ce sont ces nuits particulières qui le font descendre, contre son gré. Enfin, l'esthétique particulière de ce passage, qui joue sur le bizarre, sur la mort et le monde obscur et menaçant du sommeil est, comme nous le proposerons dans le sous-chapitre suivant, emblématique de ce mouvement littéraire, le *romantisme noir*. C'est un sous-genre du romantisme qui englobe non seulement les caractéristiques du romantisme, mais également certaines tendances du décadentisme et du symbolisme, aussi bien que du *gothic* de la littérature anglophone du XIX<sup>e</sup> siècle. Avant de continuer nos analyses de ce deuxième volet du sommeil, examinerons les enjeux spécifiques du *romantisme noir*.

## 5.1 Le profane et le transgressif

Selon Georges Bataille, l'un des théoriciens les plus importants du terme transgression<sup>299</sup>, un terme désignant l'aspiration de remettre en question et bouleverser certains tabous sociaux, littéraires et artistiques, la transgression « n'abolit pas l'interdit mais le dépasse en le maintenant. L'érotisme est donc inséparable du sacrilège et ne peut exister hors d'une thématique du bien et du mal. [...] La transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble qui définit la vie sociale »<sup>300</sup>. D'après Julia Kristeva, la transgression est plutôt liée à l'abjection, car « [i]l y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable »<sup>301</sup>. C'est donc la subversion, le sacrilège, la thématique du bien et du mal érotisée qui constituent la transgression dans la littérature. Mais il y a également ce côté d'abjection et de révolte, une menace qui hante l'existence. Dans le cadre du romantisme noir le transgressif joue un rôle central.

Si la première manifestation du monde du sommeil, que nous avons appelé le premier volet, rappelle en quelque sorte un pèlerinage nocturne, la deuxième s'avère beaucoup plus douteuse et troublante. L'entrée dans le monde du sommeil reste la même, encadrée comme

<sup>299</sup> Voir Foucault, Michel, *Préface à la transgression*, Paris, Nouvelle éditions lignes, 2012; Patry, Jacques, *L'interdit, la transgression, Georges Bataille et nous*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012.

<sup>300</sup> Bataille, Georges, *L'érotisme*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Arguments », [1957] 1987, p. 73.

<sup>301</sup> Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1980, p. 9.

elle l'est toujours par une sémiologie de la limite et l'évocation des impressions sensorielles, c'est-à-dire les marqueurs habituels de l'espace du sommeil dans la *Recherche*. Le narrateur franchit le seuil et entre dans cet espace paradoxal où « l'ensommeillement [le] tiendrait éveillé »<sup>302</sup>. Le rapport entre le narrateur et le sommeil ne change pas dans ce deuxième mouvement de la représentation du sommeil : le sommeil est toujours représenté comme un espace auquel le narrateur se déplace chaque nuit. Ce qui change, en revanche, se dévoile surtout au niveau de la fonction esthétique et du « climat » intertextuel. Le vocabulaire scripturaire et les images bibliques évoquées dans *Du côté de chez Swann* sont à partir d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* jusqu'à *Sodome et Gomorrhe* remplacés par une esthétique plus décadente et transgressive, à savoir une imagerie rappelant le romantisme noir littéraire. Cependant, il faut tenir compte du fait que tout changement dans la *Recherche*, que ce soit d'un personnage, d'un lieu ou d'un état d'esprit quelconque, reste d'abord subtile jusqu'à être imperceptible, gagnant de vitesse et de puissance au fur et à mesure de l'œuvre. Nous verrons comment la transformation du monde du sommeil commence par des évocations teintées d'une esthétique romantique dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* pour se terminer par des évocations troublantes et décadentes dans un passage où le narrateur est en proie aux tourments à la fois psychologiques et physiques.

Le terme *romantisme noir*, tel quel nous l'employons, est basé sur les idées développées par Mario Praz dans *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Le romantisme noir*. Praz théorise ce sous-genre du romantisme qui englobe l'irruption du bizarre, du pervers et surtout de l'irréel dans une réalité incertaine. En définissant l'esthétique commune aux œuvres de ce sous-genre Praz propose les caractéristiques suivantes :

la douleur et le plaisir se confondent en une impression unique : des motifs mêmes qui devraient engendrer la répugnance [...] jaillit un nouveau sentiment de beauté menacée et corrompue, un frisson nouveau<sup>303</sup>.

[...]

La découverte de l'horreur comme source de plaisir et de beauté finit par influencer sur le concept même de beauté : l'horrible, de catégorie du beau, qu'il était finit par en devenir un des éléments constitutifs : du bellement horrible on passa, par degrés insensibles, à l'horriblement beau<sup>304</sup>.

Praz cite enfin le poème de Percy Bysshe Shelley, « On the Medusa of Leonardo da Vinci » pour définir ce mouvement littéraire et artistique singulier : « 'Tis the tempsestous loveliness

---

<sup>302</sup> RTP, II, 15.

<sup>303</sup> Praz, *op. cit.*, p. 44.

<sup>304</sup> Praz, *op. cit.*, p. 45.

of terror... »<sup>305</sup>. La représentation du sommeil chez Proust change effectivement dans le deuxième volet, délaissant l'esthétique du sacré et le réseau intertextuel qu'elle importe, prenant par conséquent un tour un peu particulier, transgressif et profane, et nous proposerons donc que le deuxième volet puisse s'interpréter dans l'optique de cette tradition du romantisme noir.

Ce sous-genre est emblématique d'une tendance esthétique et culturelle qui paraît vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIX<sup>e</sup> siècle, parallèlement au romantisme. Le romantisme noir se manifeste comme le double maléfique du romantisme plus idéaliste et traditionnel, que Praz appelle « classique-romantique »<sup>306</sup>. Il n'est pas question d'une différence fondamentale entre le romantisme et le romantisme noir, il est plutôt question d'attitude et de vision.

Janine C. Hartman se réfère à Praz en proposant ses propres paramètres à partir desquels on peut reconnaître ce mouvement esthétique: « Praz codified the deviant bourgeois imagination in search of the frisson : sex, horror, the supernatural, in chapters with evocative formulations : 'the beauty of the Medusa, metamorphoses of Satan, la belle dame sans merci, Byzantium, Swinburne and 'le vice anglais'. But most importantly, this study of poetry, plays and novels falls under the 'shadow of the divine marquis' – the marquis de Sade »<sup>307</sup>. La critique littéraire y inclut des œuvres disparates comme *Les fleurs du mal* de Baudelaire<sup>308</sup>, *Les tentations de Saint-Antoine* de Flaubert, *The Portrait of Dorian Gray* d'Oscar Wilde, certaines œuvres de Byron et des écrivains décadents comme par exemple Rachilde, et bien évidemment l'œuvre singulière d'Edgar Allan Poe<sup>309</sup>. C'est un regroupement de textes extrêmement varié qui va d'Anne Radcliffe à Octave Mirbeau<sup>310</sup>, de la littérature de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle aux premiers films d'horreur du début du XX<sup>e</sup> siècle. Mais le fil conducteur qui les rattache les uns aux autres est ce côté à la fois sublime et grotesque, le quotidien noué au bizarre, la beauté à l'effrayant. Enfin, le romantisme noir est profondément lié à l'exploration du néant, ce qui se rapproche assez de ce que nous appelons la catabase. Des doutes quant à l'existence de Dieu y figurent aussi et l'obsession de la mort. Mais ce qui le caractérise avant tout est son côté fantastique et merveilleux. Si dans le romantisme la nature et les sentiments

<sup>305</sup> Shelley, cité par Praz, *op. cit.*, p. 44

<sup>306</sup> Praz, *op. cit.*, p. 25

<sup>307</sup> Hartman, Janine, C, « Hartman on Praz's Romantic Agony », *H-ideas*, 2000.

<https://www.h-net.org/reviews/showpdf.php?id=4423>

<sup>308</sup> *Loc. cit.*

<sup>309</sup> Ouvrard, Mathilde « La chair, la mort et le diable dans la littérature romantique : de bien sombres pages » *Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, Dossier de l'art hors-série, no. 20, mars 2013, p. 12.

<sup>310</sup> Ouvrard, Mathilde, *op. cit.*, p. 12.

donnent lieu à l'expérience du sublime, dans le romantisme noir c'est plutôt le bizarre, le surnaturel et le transgressif qui produisent le même effet.

Dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, il y a plusieurs exemples qui illustrent cet entrecroisement particulier entre le romantisme noir et la catabase et qui pourraient être pertinents pour notre discussion sur l'évolution du sommeil chez Proust. L'exemple le plus évident est Baudelaire, qui aborde continuellement dans *Les Fleurs du mal* le sommeil, les explorations des enfers et le mal<sup>311</sup>. Aussi Praz évoque-t-il l'œuvre de Baudelaire dans sa discussion sur le romantisme noir. Les points de convergence entre Baudelaire et Proust sont nombreux et mériteraient une étude à part : dans le cadre de la présente étude nous nous contenterons cependant d'une microlecture d'un seul poème des *Fleurs du mal* pour illustrer les affinités possibles entre Proust et Baudelaire en ce qui concerne la représentation de la catabase et du sommeil.

Nous explorerons également les mondes nocturnes et souterrains figurant dans *Aurélia* de Nerval et leur rapport au sommeil proustien. Cette nouvelle introduit un motif similaire à celui de la catabase, lorsque soudain, et de façon imprévisible, le narrateur de ce récit est catapulté contre son gré dans le monde labyrinthique et infernal du sommeil. Nous aborderons également le poème onirique « Kubla Khan ; or a Vision in a Dream. A Fragment » de Coleridge, qui rappelle dans une certaine mesure *Aurélia* et quelques passages de la *Recherche*.

Afin de comprendre comment le changement d'esthétique entre les deux volets de la représentation du sommeil s'effectue, il faut connaître la manière dont Proust travaille l'intertextualité et sa façon d'intégrer les références intertextuelles. L'intertextualité chez Proust est très subtile, et les traces de l'intertexte sont toujours plus évidentes dans les avant-textes et les brouillons qu'ils ne le sont dans la version finale de la *Recherche*. Lorsque l'on cherche donc les traces d'intertextualité chez Proust, on doit toujours le faire au niveau des allusions et des insinuations. Matthieu Vernet aborde la manière dont Proust cache et gomme les traces évidentes des références littéraires, tout en restant fidèle aux textes qui l'ont inspiré (ici *Les Fleurs du mal*) :

L'importance du corpus des allusions à Baudelaire nous permet, en effet, de considérer de façon plus large le fonctionnement de la pratique intertextuelle et les ressorts de l'écriture chez Proust. La difficulté principale dans l'identification de l'intertextualité baudelairienne tient à son côté *diffus* qui s'inscrit dans les linéaments de l'écriture. Loin d'être explicites, les renvois à l'œuvre du poète se

---

<sup>311</sup> Voir Yriarte, Charles, « Charles Baudelaire », dans *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal 1885-1905*, Paris, PUPS, 2007, p. 449.

font, dans la plupart des cas, au mieux sur le mode de l'allusion, sinon au gré d'un filtrage intertextuel et culturel qui gomme presque totalement les traces de ce souvenir<sup>312</sup>.

Marion Schmid explique également pourquoi les références, surtout à la décadence littéraire, qui fait partie de notre définition du romantisme noir, ne sont pas si évidentes dans la *Recherche* :

In 1908-11 when Proust wrote the first drafts for what was to become the *Recherche*, Decadence as an artistic and literary fashion was passé [...] Yet while the artistic revolution of the early twentieth century impacted upon Proust's vision and style, he nonetheless continues to draw on a fin-de-siècle imagery in his writings. [...] Proust was eager to erase all too explicit Decadent references from his novel<sup>313</sup>.

Ceci explique le fait que les références aux textes du romantisme noir, et surtout à ses tendances décadentes, sont d'habitude assez subtiles dans la *Recherche*.

L'un des premiers passages évoquant de façon subtile l'esthétique du romantisme noir vis-à-vis le sommeil se trouve dans *À l'ombre de jeunes filles en fleurs*, quand le narrateur part pour Balbec avec sa grand-mère. C'est la première fois que le narrateur quitte sa mère. Alors un déplacement physique marque aussi un changement intérieur du narrateur. Il s'avère petit à petit que la représentation du sommeil suit la progression interne de l'œuvre et du développement du narrateur. Le premier tome raconte l'enfance et l'innocence du narrateur. Le monde du sommeil, tel qu'il le conçoit, reflète également un monde naissant, celui de l'Ancien Testament, de la *Genèse* et les conceptions scripturaires du commencement du monde et un univers surgissant. Le changement qui a lieu à partir d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* est stratifié : c'est le passage de l'enfance à l'adolescence, mais également le changement de la vie diurne du narrateur, la sécurité du foyer étant remplacée par les défis et les tentations de la vie mondaine à laquelle il est initié pendant ce premier voyage à Balbec. Mais ce voyage est également le moment où la vie nocturne du narrateur évolue et change. C'est la première fois qu'il dort dans une chambre qui ne se trouve pas dans l'un des domiciles familiaux, et il commence même à sortir la nuit avec ses amis, fréquentant alors des restaurants et des casinos chics où il observe pour la première fois les jeux sociaux et la complexité des relations sexuelles, mondaines et culturelles.

Pendant le voyage en train entre Paris et Balbec, le narrateur se trouvant seul quand tombe la nuit, il vacille comme d'habitude entre le sommeil et l'insomnie. Le train est décrit comme

---

<sup>312</sup> Vernet, *op. cit.*, p. 23.

<sup>313</sup> Schmid, *op. cit.*, pp. 54-55.

un véhicule magique qui fait entrer le narrateur dans le pays du sommeil – ce qui rappelle « l’ascenseur mythologique » qui fait descendre et remonter le narrateur de son monde intérieur, ou « le scaphandrier » auquel Squarzina compare le narrateur sondant le monde souterrain. Ce voyage en train dévoile au narrateur un paysage d’abord teint en rose, ensuite éclairé par la lune et les étoiles, tendances qui évoquent d’emblée une connotation romantique. Le passage peut être lu comme l’initiation à une catabase nocturne, car ce train fait entrer le narrateur *dans les profondeurs* d’un sommeil qui rappelle une mer onirique. D’abord, il décrit le paysage qu’il voit depuis la fenêtre, ce paysage paraissant plus onirique que réel:

À un moment où je dénombrerais les pensées qui avaient rempli mon esprit pendant les minutes précédentes, pour me rendre compte si je venais ou non de dormir (et où l’incertitude même qui me faisait me poser la question était en train de me fournir une réponse affirmative), dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d’un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d’un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l’aile qui l’a assimilé ou le pastel sur lequel l’a déposé la fantaisie du peintre. Mais je sentais qu’au contraire cette couleur n’était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s’amoncelèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s’aviva, le ciel devint d’un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir, car je le sentais en rapport avec l’existence profonde de la nature, mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles<sup>314</sup>.

Les nuages au duvet doux contrastés au rose mort et les toits bleus de claire de lune dans ce paysage qui vacille entre l’aube et une nuit profonde éclairée par la lune, le rapport profond avec la nature somnolente et mélancolique qu’éprouve le narrateur, évoquent en partie une esthétique romantique. Cette mise en scène, ce tableau aperçu à travers la fenêtre, deviennent évocateurs, progressivement, d’un romantisme merveilleux et entaché d’irréel, un romantisme plutôt *noir* car le train commence à « causer » avec le narrateur et le monde est comparé à une mer dans laquelle le narrateur est comme un poisson assoupi :

j’étais entouré par la calmante activité de tous ces mouvements du train qui me tenaient compagnie, s’offraient à causer avec moi si je ne trouvais pas le sommeil, me berçaient de leurs bruits que j’accouplais comme le son des cloches à Combray, tantôt sur un rythme, tantôt sur un autre (entendant selon ma fantaisie d’abord quatre doubles croches égales, puis une double croche furieusement précipitée contre une noire) ; ils neutralisaient la force centrifuge de mon insomnie en exerçant sur elle des pressions contraires qui me maintenaient en équilibre et sur lesquelles mon immobilité et bientôt mon sommeil se sentirent portés avec la même impression rafraîchissante que m’aurait donné le repos dû à la vigilance de forces puissantes au sein de la nature et de la vie, si j’avais pu pour un moment m’incarner en quelque

---

<sup>314</sup> RTP, II, 15-16.

poisson qui dort dans la mer, promené dans son assoupissement par les courants et la vague [...] <sup>315</sup>

On voit donc comment dans ce passage le déplacement de l'état éveillé au monde du sommeil se manifeste encore une fois de cette façon fragmentaire, à travers la mobilisation déjà familière des impressions sensorielles, ces marqueurs du sommeil. Les premières impressions sont sonores : les « bruits », les « cloches » et les « croches ». Mais ces sonorités sont très particulières (rappelons que le monde du sommeil a des « sonneries à lui » <sup>316</sup>), elles sont les produits d'une métamorphose étrange, une personnification du train avec ses bruits et ses sons suggérée par les expressions « me tenait compagnie », « s'offrait à causer avec moi », « me berçait ». Ces trois expressions rappellent d'ailleurs le passage très connu de la *Recherche* du baiser du soir, lorsque le jeune narrateur ne parvient pas à s'endormir si sa mère ne vient pas lui dire bonne nuit. Après une suite d'événements très singuliers, la mère vient enfin, elle lui tient compagnie dans sa chambre, elle s'offre à causer avec lui, elle lui lit des livres, elle le berce et enfin le narrateur s'endort. La personnification du train donne naissance à un être qui peut remplacer la mère absente, car comme nous l'avons mentionné, c'est la première fois que le narrateur quitte sa mère (l'évocation dans ce contexte de *la mer* n'est donc peut-être pas anodine et semble jouer sur la homonymie des mots mer et mère). Ce qui rend ce passage d'autant plus évocateur du romantisme noir est une possible évocation de la perversion et d'une sexualité incestueuse, car si cette personnification des sons et des bruits rappelle la mère lui tenant compagnie, en causant avec lui en le berçant, l'utilisation du mot « accoupler » qui a une connotation sexuelle devient dans ce contexte quelque peu troublante et implicitement évocatrice de l'inceste. Même si ce sont les sons qui se trouvent accouplés et non le narrateur avec le train (incarnant une sorte de mère), le choix du mot ambigu « accoupler » pourrait ne pas être fortuit.

Le mouvement du train s'est donc métamorphosé en une voix qui s'offre à causer avec le narrateur et l'envahissement des sons « néutralis[e] la force centrifuge de [son] insomnie », ce qui donne lieu à un enchaînement singulier renforçant la logique étrange du sommeil : le mouvement est devenu son, et le son, à son tour, neutralise la force du mouvement de son insomnie. La capacité de métamorphoser les hommes et les objets, mais aussi les sons et les mouvements comme nous venons de l'observer, est un aspect qui est présent dès l'ouverture et les métamorphoses oniriques qui s'y réalisent.

---

<sup>315</sup> RTP, II, 15.

<sup>316</sup> RTP, III, 370.

Le premier séjour à Balbec dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* inaugure donc une nouvelle esthétique, un nouveau climat intertextuel dans la *Recherche*, non seulement en ce qui concerne la représentation du sommeil, mais également la représentation de l'univers du narrateur en général et son état d'esprit.

Il faut se rappeler que nous sommes à la recherche de ce climat intertextuel qui se fait connaître au moyen d'allusions et d'atmosphères évoquées plutôt que de références explicites. Dans ce qui suit, nous allons nous concentrer sur la présence du fleuve Léthé (un des cinq fleuves des Enfers mythologiques, dont les morts peuvent boire de l'eau afin d'oublier la vie) et d'autres fleuves merveilleux et souterrains qui font entrer dans le monde obscur du sommeil et de l'oubli. Ils figurent souvent dans la littérature du romantisme noir<sup>317</sup> et facilitent alors l'exploration des enfers internes des personnages troublés. Proust évoque un Léthé noir dans la *Recherche* :

Mais dès que je fus arrivé à m'endormir, à cette heure, plus véridique, où mes yeux se fermèrent aux choses du dehors, le monde du sommeil (sur le seuil duquel l'intelligence et la volonté momentanément paralysées ne pouvaient plus me disputer à la cruauté de mes impressions véritables) refléta, réfracta la douloureuse synthèse de la survivance et du néant, dans la profondeur organique et devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés. Monde du sommeil, où la connaissance interne, placée sous la dépendance des troubles de nos organes, accélère le rythme du cœur ou de la respiration, parce qu'une même dose d'effroi, de tristesse, de remords agit, avec une puissance centuplée si elle est ainsi injectée dans nos veines ; dès que, pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes<sup>318</sup>.

Un bref recensement des images évoquées dévoile d'emblée le côté noir et transgressif de cette partie : la cruauté, la douleur, le néant, l'effroi, la tristesse, les flots noirs, les grandes figures solennelles qui gisent dans l'obscurité – tout cela fait surgir un monde troublant où le narrateur se sent hanté et menacé. On voit que l'atmosphère et ce que nous avons lié à la fonction esthétique de la description de l'espace du sommeil a bien changé. Cette nouvelle esthétique répond aux exigences du romantisme noir. Il y a aussi une focalisation particulière sur le corps dormant qui semble diriger les actions du monde du sommeil comme de l'intérieur, ce monde est « sous la dépendance » du corps et de cette conscience. Les sentiments d'effroi, de tristesse et de remords sont injectés dans les veines de la « cité souterraine » dont les artères sont comparées aux flots noirs du Léthé, formant ainsi une

<sup>317</sup> Voir par exemple les poèmes: « The Sleeper » d'Edgar Allan Poe ; « Spleen » et « Léthé » de Charles Baudelaire ; « Don Juan » de Lord Byron ; « Hymne to Prosperine » d'Algernon Charles Swinburne ; « Le Vallon » d'Alphonse de Lamartine.

<sup>318</sup> *RTP*, III, 157.

rivière de sang emportant le dormeur vers le monde du sommeil. L'injection intraveineuse pourrait également faire allusion aux drogues somnifères renforçant le côté transgressif et occulte du passage. Nous allons par la suite suggérer un rapprochement entre ce passage de la *Recherche* et le poème « Kubla Khan ; or a Vision in a Dream. A Fragment » de Samuel Taylor Coleridge, où le narrateur du poème s'endort après l'ingestion d'opium et entre dans le monde souterrain du sommeil au moyen d'une rivière, ce qui est explicité dans une préface au poème :

This fragment with a good deal more, not recoverable, composed, in a sort of Reverie brought on by two grains of Opium, taken to check a dysentery, at a Farm House between Porlock and Linton, a quarter of a mile from Culbone Church<sup>319</sup>.

Ce commentaire est souvent interprété comme étant fictionnel et faisant partie du poème et non pas comme une véritable référence au rêve que raconte Coleridge<sup>320</sup>. Si Coleridge n'y raconte pas un rêve qu'il a fait réellement, les choix des mots, des images et des symboles employés s'avèrent d'autant plus importants, ils sont stratégiques du point de vue littéraire, car ils ont une fonction précise : Coleridge s'aligne sur une esthétique particulière en choisissant les images spécifiques du poème. Après ce petit avertissement annonçant la provenance onirique du poème commence le poème proprement dit en racontant le monde étrange dans lequel le narrateur, le dormeur, entre:

In Xanadu did Kubla Khan  
A stately pleasure-dome decree:  
Where Alph, the *sacred river*, ran  
Through *caverns measureless* to man  
Down to a *sunless* sea  
    So twice five miles of fertile ground  
With walls and towers were girdled round;  
And there were gardens bright with sinuous rills,  
Where blossomed many an incense-bearing tree;  
And here were forests ancient as the hills,  
Enfolding sunny spots of greenery<sup>321</sup>.

Il y a donc chez Coleridge aussi une rivière souterraine qui passe par des antres, ainsi que la présence d'une atmosphère en partie incertaine et quelque peu effrayante<sup>322</sup>. Même si le

---

<sup>319</sup> Fehrman, Carl, *Poetic Creation. Inspiration or Craft*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1980, p. 58.

<sup>320</sup> « Coleridge used to record his nocturnal dreams in his notebooks. On many occasions he would wake up and write down an isolated sentence recalled from a dream. It has therefore seemed strange that there is no trace in the notebooks, which he kept with pedantic thoroughness, of the dream reputed to underlie *Kubla Khan*. Sceptical scholars have taken this as an indication that the account from 1916 is fictional », Fehrman Carl, *op. cit.*, p. 59.

<sup>321</sup> Coleridge, Samuel Taylor, *Delphi Samuel Taylor Coleridge the Complete Works*, Delphi Classics, 2013.

<sup>322</sup> Cet espace souterrain est décrit par la suite comme « A savage place », « haunted », où il y a « [a] woman wailing for her demon-lover » où « 'mid this tumult Kubla heard from far Ancestral voices prophesying war ».

narrateur du poème dit que le fleuve est sacré, ce qui pourrait connoter une atmosphère plutôt biblique, le nom du fleuve « Alph » est une référence, tout comme le Léthé de Proust, à un fleuve antique, à savoir l'Alpheus<sup>323</sup> de la mythologie grecque qui était à la fois le nom d'un fleuve sacré et sa déité. Les deux narrateurs entrent donc dans le monde du sommeil où coule un fleuve mythologique. L'atmosphère de ces deux mondes évoqués dans la *Recherche* et dans « Kubla Khan » est évocatrice de l'esthétique du romantisme noir, car le beau et l'effrayant s'y mêlent.

Dans « Kubla Khan » la mer est sans soleil tandis que chez Proust il y a un mystérieux éclaircissement des flots noirs – dans les deux exemples la question de la lumière est une question troublante. Cette évocation d'une mer noire ou de flots noirs qui sont éclairés par une lumière étrange, la tension entre l'obscurité et l'illumination est un trait commun du romantisme noir que l'on retrouve aussi chez Nerval lorsqu'il parle du « soleil noir de la Mélancolie » dans son poème « El Desdichado ».

La présence d'un fleuve souterrain qui surgit dans le sommeil à la suite d'une injection intraveineuse ou à la suite de l'ingestion d'opium, l'absence de lumière, ou bien la présence d'une lumière paradoxalement noire qui éclaire ce monde nocturne, sont donc quelques points communs entre Proust et Coleridge (mais aussi Nerval). Le fait qu'il y a un jardin dans « Kubla Khan » est un parallèle intéressant que nous retrouverons également dans le monde du sommeil chez Proust.

Même si l'ingestion des drogues n'est pas explicite chez Proust comme chez Coleridge (où elle est évoquée dans l'avertissement que nous avons cité) il y a cette allusion à l'injection intraveineuse qui fait dormir et qui fait jaillir des images bizarres<sup>324</sup>. Chez Proust la présence de drogues n'est que symbolique, car le narrateur de la *Recherche* ne prend ni médicaments ni somnifères à ce stade du récit.

---

<sup>323</sup> «The ancient Greeks believed that the Alpheus river flowed from Greece under the sea and emerged in the fountain of Arethusa in Syracuse harbor [...] In Samuel Taylor Coleridge's short poem 'Kubla Khan' (1816), the river Alph is key into the romantic poet's evocation of an exotic, mystical landscape [...] The source of the poem – as opposed to its stimulus – lies in the story of the river god Alpheus and the fountain Arethusa. Coleridge was able to fuse in his creative imagination Greek mythology with exotic travel literature to produce one of the most memorable poems in the English language.» Penn, James R, *Rivers of the World : A Social, Geographical, and Environmental Sourcebook*, Santa Barbara, Denver et Oxford, ABC Clio, 2001, pp. 6-7.

<sup>324</sup> Le sommeil provoqué directement par les drogues ne figure pas dans la *Recherche* et il ne fait donc pas explicitement partie de notre étude, mais Mike Jay a écrit une étude qui traite du rapport entre les drogues et le sommeil dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et l'importance de cette thématique dans la littérature de l'époque. L'allusion symbolique que fait Proust aux drogues par rapport au sommeil peut être lu comme une mise en rapport particulière entre le sommeil de la *Recherche* dans cette partie et la littérature du romantisme noir : *Emperor of Dreams: Drugs in the nineteenth century*, Dedalus Publishing, 2011.

Christine M. Cano, dans *Proust's deadline*, détecte une tendance « organique » chez Proust (c'est-à-dire la focalisation sur les viscères, les veines, les artères, l'ingestion et l'injection), et rattache son œuvre à l'« organicisme », un mouvement du XIX<sup>e</sup> siècle :

The organic paradigm in literary theory can be traced back to classical antiquity [...]. Its defining modern expression is typically found in the Romantic aesthetics that descended from German Idealism largely by way of Samuel Taylor Coleridge<sup>325</sup>.

Même si Cano parle du romantisme dans ce passage, la focalisation sur le corps de l'« organicisme » et l'évocation de Coleridge, qui est l'un des écrivains centraux du romantisme noir<sup>326</sup>, il nous semble que ses propos renforcent le rapprochement que nous venons de proposer entre Proust, Coleridge et leur rapport au romantisme noir. Ces images évoquant des organes et des veines servent d'outil structurant qui inscrit ce passage onirique de la *Recherche* dans la tradition du romantisme noir du XIX<sup>e</sup> siècle, une tradition qui est également associée à Coleridge<sup>327</sup>.

Enfin, l'idée d'une catabase, signalée par la mention du Léthé, rivière chthonienne de l'Antiquité, superposée aux images sombres d'une cité souterraine qui est gouvernée par ce qui est injecté ou consommé, on la retrouve également chez Karl-Philipp Moritz, un écrivain qui peut être considéré comme l'un des premiers représentants du romantisme noir. Cette notion d'un Léthé auquel on accède dans le sommeil revient dans ses deux romans *Anton Reisner* et *Andreas Hartknopf*, qu'Albert Béguin discute dans *L'Âme romantique et le rêve*. Selon Béguin « les moments les plus agréables » d'Anton Reisner sont « ceux où sa vie éveillée est elle-même la continuation d'un rêve. Une nouvelle promenade nocturne l'amène enfin dans le 'Dôme' d'Erfurt, asile où l'impression bienfaisante de la grande nef, les reflets des vitraux et des cierges favorisent la naissance de l'état de rêve »<sup>328</sup>. Béguin cite ensuite un passage de *Anton Reisner* : « Il avait bu du Léthé et sentait l'envahir doucement un sommeil qui le transporterait au pays de l'apaisement ». Ces moments oniriques où Anton boit du Léthé qui le transporte dans un pays d'apaisement sont, comme l'écrit Moritz dans son roman,

<sup>325</sup> Cano, Christine M, *Proust's Deadline*, Chicago, the University of Illinois Press, 2006, p. 120.

<sup>326</sup> « The Gothic also influenced the 'dark Romanticism' associated with the work of Coleridge, Byron, John Polidori, Mary Shelley and later in the nineteenth century the American writers Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne. » Chaplin, Sue, « Literary and Cultural Contexts : Key Figures, Contexts, Genres and Movements », *The Romanticism Handbook*, New York, Continuum, 2011, p. 43. Notons aussi que le terme *dark romanticism* correspond au terme *romantisme noir*.

<sup>327</sup> *Loc. cit.*

<sup>328</sup> Béguin, Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », [1939], 1993. Pp. 49-50.

« comme les rêves d'un fiévreux »<sup>329</sup>. La même tendance revient dans *Andreas Hartknopf*. Dans une partie nocturne et apparemment onirique, il dit : « Le Léthé où nous buvons l'oubli de nos états antérieurs [...] le fil qui relie notre existence à quelque existence antérieure était là pensait-il, si finalement tissé que l'œil pouvait à peine le distinguer encore »<sup>330</sup>.

Les rapports entre les catabases proustiennes et d'autres catabases du romantisme noir sont donc multiples et complexes, et se laissent observer à plusieurs niveaux. L'imagerie évoquant les limites et les impressions sensorielles qui font surgir l'espace du sommeil, juxtaposée à l'esthétique du romantisme noir, suggère que la quête menée dans le deuxième volet de la représentation du sommeil n'a plus un but sacré mais plutôt profane, consistant en l'exploration imprévue et onirique des pulsions noires et transgressives du corps dormant.

## 5.2 Corps et décadence

La centralité du corps et de l'esthétique transgressive et décadente sont deux aspects centraux du romantisme noir (comme le propose Praz, il s'agit de « représenter des paysages tourmentés et violés par l'homme »<sup>331</sup> où « la beauté [...] est imprégnée de douleur, de corruption et de mort »<sup>332</sup>). En fait, selon ce mouvement, le corps devient le lieu à la fois du secours et de la damnation, il est un domaine, un monde, apparemment dépourvu de Dieu. Par conséquent, ses pulsions deviennent tout l'univers, son centre charnel. C'est pour cela que nous avons proposé que l'espace du sommeil devienne, dans ce deuxième volet, profane, car ici Dieu et ses saints ne sont plus présents. C'est au personnage de se sauver ou de se laisser perdre, que ce soit dans le monde réel ou dans le monde du sommeil<sup>333</sup>. Gaël Prigent discute les différentes solutions spirituelles que proposent les écrivains décadents et symbolistes (deux mouvements qui peuvent, comme nous l'avons constaté au début du chapitre présent, être perçus comme étant englobés par le romantisme noir) pour aborder le problème du « Dieu Perdu »<sup>334</sup> : « la solution spirituelle qu'ils proposent à ce problème du Salut [est] l'ésotérisme, l'occultisme, telle ou telle religion, ou bien même un certain mysticisme

---

<sup>329</sup> Béguin, *op. cit.*, p. 50.

<sup>330</sup> Béguin, *op. cit.*, p. 83.

<sup>331</sup> Praz, *op. cit.*, p. 65.

<sup>332</sup> *Loc. cit.*

<sup>333</sup> Voir Hubert, Judd David, *L'esthétique des Fleurs du mal. Essai sur l'ambiguïté*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 221.

<sup>334</sup> Prigent, Gaël, « Spiritualité décadente », dans éd. Millet, Olivier, *La spiritualité des écrivains*, Paris, Adriel, 2008, p. 326.

laïque »<sup>335</sup>, une sorte de « quête d'un idéal susceptible de remplacer le Dieu Perdu »<sup>336</sup>. Dans le cadre de cette quête nous pouvons donc cerner la représentation profane du sommeil chez Proust : il s'agit de se réconcilier avec le fait que Dieu est absent, ou n'existe pas, en faisant du corps le centre de l'univers.

Dans de telles conditions, où règne le corps, et que Dieu s'est éloigné de l'homme le sommeil se rapproche de la mort, et chaque endormissement semble porter une double menace : le risque de ne plus revenir de ce monde nocturne, ou bien, ce qui peut paraître encore pire, d'y rencontrer non seulement des morts, mais aussi des êtres fantastiques qui habitent cet espace bizarre. Déchanet-Platz appelle cela « la connotation funèbre » du sommeil chez Proust. Elle situe l'avènement de ce côté funèbre dans la *Recherche* au début d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et trace sa continuation à travers les « volumes centraux de la *Recherche* »<sup>337</sup>, tout comme nous l'avons suggéré en proposant que le deuxième volet avec son esthétique du romantisme noir englobe les tomes allant d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* jusqu'à *Sodome et Gomorrhe*. Selon Déchanet-Platz, « la connotation funèbre est essentiellement vespérale et juvénile. Le jeune narrateur [...] voit dans le crépuscule une approche de la mort »<sup>338</sup>. Déchanet-Platz relie cet aspect de la *Recherche* à deux phénomènes interdépendants : la résurrection et l'anéantissement qui existent dans le sommeil. La tension entre la vie et le néant est, comme nous l'avons constaté ci-dessus, l'un des motifs centraux du romantisme noir. Déchanet-Platz propose que chaque endormissement soit une sorte d'anéantissement total, une mort ratée, et par conséquent chaque réveil est un triomphe du corps sur la mort. La seule résurrection possible est d'éviter la fatalité d'un sommeil total. Il nous semble dans ce contexte pertinent d'examiner un exemple qui se trouve dans *Le côté de Guermantes* :

On n'est plus personne [dans le sommeil]. Comment, alors, cherchant sa pensée, sa personnalité comme on cherche un objet perdu, finit-on par retrouver son propre moi plutôt que tout autre ? Pourquoi, quand on se remet à penser, n'est-ce pas alors une autre personnalité que l'antérieure qui s'incarne en nous ? On ne voit pas ce qui dicte le choix et pourquoi, entre les millions d'êtres humains qu'on pourrait être, c'est sur celui qu'on était la veille qu'on met juste la main. Qu'est-ce qui nous guide, quand il y a eu vraiment interruption (soit que le sommeil ait été complet, ou les rêves, entièrement différents de nous) ? Il y a eu vraiment mort, comme quand le cœur a cessé de battre et que des tractions rythmées de la langue nous raniment<sup>339</sup>.

---

<sup>335</sup> Prigent, *op. cit.*, 324.

<sup>336</sup> Prigent, *op. cit.*, 326.

<sup>337</sup> Déchanet-Platz, *op. cit.*, p. 361.

<sup>338</sup> *Loc. cit.*

<sup>339</sup> *RTP*, II, p. 81.

Entrer dans le sommeil est donc périlleux. On ne sait pas qui dort car l'identité du dormeur a été dissolue dans le néant. Le texte semble suggérer que dans la confusion des « millions d'êtres » et leurs identités qui tourbillonnent dans l'espace du sommeil, nous pourrions potentiellement nous tromper, faire un mauvais choix en choisissant une identité qui n'est pas la nôtre, ou pire encore, ne pas trouver d'identité du tout dans la confusion avant l'éveil, ce qui peut mener à la mort. Il y a un véritable danger qui se présente dans ce sommeil presque anarchique, qui ne semble être gouverné par aucune force. Albert Béguin aborde ce problème de la fragilité de l'identité onirique dans *L'Âme romantique et le rêve* :

A travers tout le XIX<sup>e</sup> siècle, le même vœu apparaît : souffrant de ces limites, l'homme souhaite d'échapper au temps. Mais au cours d'expériences diverses, les tentatives de dissolution du moi aboutissent à une nouvelle angoisse : le moi finit par douter de sa propre cohérence intérieure, par ne plus se connaître que divisé en une série d'instantanés sans unité profonde. La personnalité se dissocie et se morcelle à l'infini. C'est de ce moment de l'expérience romantique que part la méditation de Proust<sup>340</sup>.

Le sommeil profane est une entreprise potentiellement fatale pour le moi proustien et pour son corps. Dans l'exemple suivant, le corps se dissocie et se morcelle dans le sommeil, comme le fait l'identité dans la citation précédente :

Une nouvelle vie s'ouvrait devant moi ; sans faire un seul mouvement, car j'étais encore brisé quoique déjà dispos, je goûtais ma fatigue avec allégresse ; elle avait isolé et rompu les os de mes jambes, de mes bras, que je sentais assemblés devant moi, prêts à se rejoindre, et que j'allais relever rien qu'en chantant comme l'architecte de la fable<sup>341</sup>.

Alors la fatigue lui a brisé les os. Tout comme les identités entremêlées dans la citation ci-dessus, les parties du corps se sont confondues, et il faut les rassembler et relever pour que la résurrection, à savoir la sortie du monde du sommeil, puisse se produire. Et sinon ? Si le narrateur ne parvient pas à les rejoindre ? Voilà la menace de la mort, la connotation funèbre du sommeil dont parle Déchanet-Platz.

Malgré cette lutte interne entre la résurrection et le néant, qui peut paraître comme une internalisation affective du sommeil, le sommeil demeure un espace, car la représentation du monde onirique chez Proust donne, selon Déchanet-Platz « naissance à une géographie [...] il semble que le dormeur erre chaque nuit dans les différents recoins d'un jardin où chaque variété du sommeil a trouvé son emplacement »<sup>342</sup>. Le jardin que mentionne Déchanet-Platz

---

<sup>340</sup> Béguin *op. cit.*, p. 479.

<sup>341</sup> *RTP*, II, 386-387.

<sup>342</sup> Déchanet-Platz, *op. cit.*, p. 188.

se trouve dans un passage de *Le côté de Guermantes*. Le narrateur entre dans un jardin onirique après avoir « tourné le dos au réel ». C'est un passage assez long, mais qui mérite d'être cité :

Mais un grand pas est déjà fait quand on tourne le dos au réel, quand on atteint les premiers *antres* où les « autosuggestions » préparent **comme des sorcières l'inferral fricot des maladies imaginaires ou de la recrudescence des maladies nerveuses** [...] Non loin de là est le jardin réservé où croissent comme des fleurs inconnues les sommeils si différents les uns des autres, sommeil du datura, du chanvre indien, des multiples extraits de l'éther, sommeil de la belladone, de l'opium, de la valériane, fleurs qui restent closes jusqu'au jour où l'inconnu prédestiné viendra les toucher, les épanouir, et pour de longues heures dégager l'arôme de leurs rêves particuliers en un être émerveillé et surpris. [...] *Aux parois obscures* de cette *chambre* qui s'ouvre sur les rêves, et où travaille sans cesse cet oubli des chagrins amoureux duquel est parfois interrompue et défaite par un cauchemar plein de réminiscences la tâche vite recommencée, pendent, même après qu'on est réveillé, les souvenirs des songes, mais si enténébrés que souvent nous ne les apercevons pour la première fois qu'en pleine après-midi quand le rayon d'une idée similaire vient fortuitement les frapper ; quelques-uns déjà, harmonieusement clairs pendant qu'on dormait, mais devenus si méconnaissables que, ne les ayant pas reconnus, nous ne pouvons que nous hâter de *les rendre à la terre*, ainsi que **des morts trop vite décomposés ou que des objets si gravement atteints et près de la poussière** que le restaurateur le plus habile ne pourrait leur rendre une forme, et rien en tirer.

Près de *la grille est la carrière* où les sommeils profonds viennent chercher des substances qui imprègnent la tête d'enduits si durs que, pour éveiller le dormeur, sa propre volonté est obligée, même dans un matin d'or, **de frapper à grands coups de hache** [...] *Au-delà* encore sont les cauchemars dont les médecins prétendent stupidement qu'ils fatiguent plus que l'insomnie, alors qu'ils permettent au contraire au penseur de s'évader de l'attention ; **les cauchemars avec leurs albums fantaisistes, où nos parents qui sont morts viennent de subir un grave accident** qui n'exclut pas une guérison prochaine. En attendant nous les tenons dans *une petite cage à rats*, où ils sont plus petits que **des souris blanches et, couverts de gros boutons rouges, plantés chacun d'une plume, nous tiennent des discours cicéroniens**. À *côté* de cet album est le disque tournant du réveil grâce auquel nous subissons un instant l'ennui d'avoir à *rentrer* tout à l'heure *dans une maison* qui est **détruite depuis cinquante ans, et dont l'image est effacée**, au fur et à mesure que *le sommeil s'éloigne* [...] <sup>343</sup>

Nous avons cerné trois aspects importants dans ce passage, et pour les illustrer nous avons marqué quelques mots en italiques, quelques-uns en gras et d'autres mots nous les avons soulignés. Les mots en italiques mettent en relief la spatialité du sommeil qui est décrite de façon très claire dans ce passage comme un antre, un jardin, une chambre, une carrière, une maison, etc. Les mots en gras font valoir l'esthétique transgressive et décadente qui évoque le corps, la mort, les maladies et la décomposition. Enfin, la partie soulignée évoque les références aux fleurs qui peuvent être interprétées comme une référence aux drogues ou aux médicaments, car chaque fleur mentionnée est associée à une sorte de provocation du sommeil, elles peuvent être utilisées comme des somnifères ou des potions. Dans cette

---

<sup>343</sup> RTP, II, 387.

citation, où sont décrits et énumérés les différents lieux qui forment ensemble l'espace du sommeil, l'imagerie spatiale, les marqueurs du sommeil, et l'esthétique du romantisme noir du deuxième volet de la représentation du sommeil deviennent clairs et montrent bien la possibilité d'une telle lecture de ce passage et d'autres dans les tomes centraux de la *Recherche*.

Nous voudrions proposer ici encore un lien avec le poème de Coleridge que nous avons déjà cité et sa juxtaposition des drogues, de la descente dans un monde souterrain et de la présence d'un jardin merveilleux. Il y a également chez Proust un jardin où le narrateur retrouve toute sorte de fleur enivrante. Comparons cette image avec les vers suivants de Coleridge: « *And there were gardens bright with sinuous rills/Where blossomed many an incense-bearing tree* ». Il nous semble que les parfums de Coleridge ont la même connotation enivrante et mystique que les fleurs de Proust.

Ce passage chez Proust a une fonction esthétique très intéressante qui rappelle une sorte de *memento mori* (ou « vanité »), mais c'est un *memento mori* qui mobilise les images et les thématiques du romantisme noir, plutôt que celles du baroque. L'image des sorcières préparant un « fricot » infernal, image assez connue dans la littérature (et qui fait d'ailleurs penser à la scène des trois sorcières dans *Macbeth* et leur chaudron) est dans ce passage mise en rapport avec les « maladies imaginaires », les « maladies nerveuses », et ainsi toutes sortes de crises mentales qui sont des phénomènes de la médecine « moderne » du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans *Proust et le moi divisé*, Edward Bizub piste le surgissement de l'intérêt pour les maladies psychologiques et nerveuses pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'époque du romantisme noir et de la littérature décadente, et comment ce phénomène a influencé la pensée de Proust. On voit donc comment dans ce passage une ancienne tradition littéraire (sorcières et fricots) rencontre les temps modernes, où surgissent les premières recherches dans le domaine des maladies psychologiques.

L'esthétique du romantisme noir dont la décadence fait partie est enfin une « esthétique de la fin »<sup>344</sup>. On considère que la littérature, la civilisation, l'homme lui-même sont vieillissants, en déclin, ils approchent d'une fin, une apocalypse où « le grand spectacle du Jugement dernier »<sup>345</sup> est remplacé par un lent déclin, une lente décomposition du monde, des choses et des corps. C'est enfin une existence où l'homme moderne a remplacé « l'essentiel avec l'inessentiel »<sup>346</sup>, où l'infini cède la place à l'infime. Cette atmosphère de

---

<sup>344</sup> Prigent, *op. cit.*, p. 323.

<sup>345</sup> *Loc. cit.*

<sup>346</sup> Prigent, *op. cit.*, p. 323.

décomposition et de fragmentation est reflétée dans la littérature, comme le propose Paul Bourget, l'un des premiers à aborder le malaise décadent : « l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot »<sup>347</sup>. C'est donc au niveau des mots indépendants que l'on retrouve ce *memento mori* décadent lorsque les maladies modernes et le corps en crise, ainsi que les souvenirs des songes comparés à des morts trop vite décomposés qu'il faut rendre à la terre, sont juxtaposés à un jardin en fleur (on a de nouveau l'impression de rencontrer Shakespeare et son Ophélie, rendue folle, nommant les fleurs). Alors le *memento mori* implicite dans le sommeil renforce la menace de la mort à laquelle le dormeur est confronté chaque nuit.

Dans la deuxième partie de ce passage il y a un tournant violent : la volonté du dormeur doit frapper à « grand coups de hache » les « enduits durs » de la tête du dormeur afin de l'éveiller, mais cette violence ne vient pas à bout du sommeil, et au lieu de s'éveiller, le dormeur entre dans le domaine des cauchemars.<sup>348</sup>

La violence de cette tête brisée par une hache entremêlée aux cauchemars dans un jardin nocturne regroupe les grandes lignes de cette esthétique particulière. L'évocation de la corporalité qui y est centrale, la décadence, un jardin qui est beau et menaçant, le merveilleux (les sorcières) et la médecine moderne de l'époque (sous forme de crises et de maladies nerveuses) constituent un réseau onirique et intertextuel évocateur du romantisme noir.

Mais ce passage qui mobilise un réseau bien tissé d'enjeux esthétiques n'est pas le seul exemple de cette tendance. Il y a un autre passage dans lequel, après une soirée au restaurant, le narrateur rentre se coucher. Après son entrée dans l'espace du sommeil, il se retrouve sur le plateau d'un théâtre onirique, où soudain il se rend compte qu'il est l'un des acteurs en train de jouer un rôle dans une comédie à la fois étrange et violente :

Puis, même ma propre vie m'était entièrement cachée par un décor nouveau, comme celui planté tout au bord du plateau et devant lequel pendant que, derrière, on procède aux changements de tableaux, des acteurs donnent un divertissement. Celui où je tenais alors mon rôle était dans le goût des contes orientaux, je n'y savais rien de mon passé ni de moi-même, à cause de cet extrême rapprochement d'un décor interposé ; je n'étais qu'un personnage qui recevait la bastonnade et subissais des châtements variés pour une faute que je n'apercevais pas<sup>349</sup>.

<sup>347</sup> Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883, p. 20.

<sup>348</sup> La tête mutilée dans un jardin où poussent des fleurs exotiques fait d'ailleurs penser à l'une des œuvres les plus connues du romantisme noir, à savoir *Le Jardin des supplices*, d'Octave Mirbeau. Ce roman, que nous avons mentionné ci-dessus en définissant le romantisme noir, raconte l'histoire singulière de Clara qui jouit de la souffrance physique et psychologique des autres. Mirbeau met en scène le sadisme et les perversions de Clara afin d'analyser son époque contemporaine: le colonialisme, les attitudes changeantes quant à la sexualité, la situation politique en France vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et l'effacement progressif des tabous sociaux.

<sup>349</sup> *RTP*, II, 177.

Tout d'abord, le changement des décors rappelle les murs filants et les verres changeants de la lanterne magique du début de la *Recherche*, créant ainsi un lien intéressant entre ces deux volets de la représentation du sommeil. On voit alors comment, bien que la représentation ait beaucoup changé, on peut toujours compter sur l'imagerie de la limite pour encadrer l'espace du sommeil. Outre cet écho de *Du Côté de chez Swann*, il y a plusieurs enjeux sur lesquels il faut s'attarder. D'abord il y a la violence du passage où le narrateur reçoit la bastonnade et subit des châtiments. Cette action de frapper, similaire à celle que nous venons d'évoquer ci-dessus à propos des coups de hache, revient donc à plusieurs reprises dans la représentation du sommeil. Ce côté sadomasochiste où le dormeur est frappé dans le sommeil renvoie à l'influence du Marquis de Sade, la grande inspiration du romantisme noir, ce qui a déjà été mentionné lors de la présentation de ce mouvement littéraire au début du présent chapitre, l'homme auquel Mario Praz accorde un rôle fondateur dans ce mouvement en l'appelant à maintes reprises « le Divin Marquis » tout au long de *La Chair, la mort et le diable...*

Enfin, il y a encore un côté intertextuel important qu'il faut signaler en ce qui concerne ces actions violentes dans le sommeil. Les images de la tête brisée par la hache et du narrateur transformé en acteur qui est frappé sur scène peuvent être mises en rapport avec un phénomène particulier de l'époque décadente et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle à Paris : le Grand-Guignol, théâtre d'horreur et ce que l'on appelle de nos jours, au moyen d'un anglicisme, « gore ».

Nous tenons d'abord à expliciter cet anglicisme avant de continuer notre discussion sur le Grand-Guignol. « Gore » est un sous-genre cinématographique, littéraire et pop-culture d'horreur, caractérisé par des scènes extrêmement sanglantes et très explicites dont l'objectif est d'inspirer le dégoût et la peur. En fait, le cinéma gore, qui est paru déjà au début du XX<sup>e</sup> siècle, tire ses racines du Grand-Guignol. Alors, Proust connaissait-il le Grand Guignol, ce théâtre d'horreur? Oui. En fait il le fréquentait souvent avec ses amis<sup>350</sup>.

Avec ces spectacles portant des titres comme *La dernière torture*, *Le baiser de sang* et *L'euthanasie ou le devoir de tuer*<sup>351</sup>, le Grand guignol fut le premier théâtre à mettre en scène sans aucune moralisation la cruauté, l'horreur et la sexualité. Dans *Grand-Guignol : The French Theatre of Horror*, l'atmosphère de ce lieu particulier est décrite de la façon suivante:

Hidden amongst the decadence and sleaze of Pigalle with its roughnecks and whores, in the shadows of a quiet, cobbled alleyway, stands a little theatre. The spectators take up their seats in the auditorium eager for the show to begin [...] at

<sup>350</sup> Voir : *Proust et le théâtre*, éd. Goedendorp et Houppermans, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, p. 256.

<sup>351</sup> Hand, Richard, J., *Grand-Guignol : The French Theatre of Horror*, University of Exeter Press, 2010, p. 3.

last the curtain rises [...] A prostitute is trapped in a bedroom with a psychopathic killer [...] A man amputates his own arm with an axe [...] A woman is skinned alive while another watches in sexual ecstasy<sup>352</sup>.

Ce théâtre où chaque soir les comédiens sont fouettés, torturés, mutilés et tués dans l'obscurité cauchemaresque a donc pu faire une impression sur Proust et lui être une source d'inspiration.

---

<sup>352</sup> *Loc. cit.*

Figure 7



Figure 8



Figure 9



Figure 10

Figures <sup>353</sup> :

<sup>353</sup> Figure 7 : <https://horrorpedia.com/2014/10/09/theatre-du-grand-guignol-location/> ; Figure 8 : <http://churchofhalloween.com/grand-guignol/> ; Figure 9 :

Même si nous nous concentrons sur l'intertextualité littéraire dans cette étude, il est intéressant de noter un fait biographique. En 1910, Proust fait la connaissance d'Albert le Cuziat chez le Comte Orloff. Albert le Cuziat est un prostitué qui est aussi le patron d'une maison close, « l'Hôtel Marigny », spécialisée dans les goûts sadomasochistes et homosexuels. Les deux deviennent amis et Proust lui avance même des fonds plusieurs fois pour qu'il puisse continuer son entreprise :

L'hôtel Marigny, rue de l'Arcade, offre à Proust, outre les scènes les plus spectaculaires liées au sadomasochisme, un tableau unique des rapports de classe et de sexe, ainsi que de la vie nocturne de Paris-Sodome [...] on apprend d'ailleurs que l'hôtel Marigny est en partie meublé avec des chaises, des canapés et des tapis appartenant à l'écrivain [...] Proust lui avance des fonds. Plus une partie du mobilier hérité de ses parents<sup>354</sup>.

Rappelons finalement que l'une des scènes les plus connues de toute la *Recherche* est celle où Charlus, l'aristocrate masochiste, est fouetté par un jeune prostitué dans un bordel homosexuel à Paris, où le narrateur les observe (dans une atmosphère d'ailleurs très onirique qui sera analysée dans le chapitre suivant) à travers une petite fenêtre, caché derrière un rideau, comme un spectateur dans un théâtre, ou bien un voyeur ou même un client dans un bordel regardant un peep-show. Il y a donc une « esthétique » de Grand-Guignol que l'on retrouve dans des brefs passages de la *Recherche* aussi bien que dans certaines parties qui sont parmi les plus connues et citées.

### 5.3 Dimensions horizontales

Que ce soit en présentant le narrateur errant dans une cité souterraine, s'embarquant sur une rivière, se promenant dans un jardin ou jouant sur le plateau d'un théâtre avec ses décors filants, la déambulation dans ce deuxième volet de la représentation du sommeil s'avère pour l'essentiel horizontale. Dans cette dernière partie du chapitre consacré aux catabases oniriques, nous observerons par conséquent l'horizontalité du récit et ce que cela peut apporter à la lecture. Dans les deux passages qui seront examinés, le monde du sommeil est décrit comme une ville labyrinthique où le narrateur s'égare dans les rues dédaléennes.

---

<http://www.postersplease.com/component/k2/item/7798> ; Figure 10 :

<http://www.messynessychie.com/2014/11/28/the-paris-horror-show/>

<sup>354</sup>[http://next.liberation.fr/sexe/2012/09/04/marcel-proust-une-plume-au-bastringue\\_843625](http://next.liberation.fr/sexe/2012/09/04/marcel-proust-une-plume-au-bastringue_843625), accédé le 24 novembre 2015 ; voir aussi Canet, Nicole, *Hôtels garnis, garçons de joie Prostitution masculine. Lieux et fantasmes à Paris de 1860 à 1960*, 2012.

Avant de proposer un rapprochement entre Proust et Nerval et les dimensions horizontales qui figurent chez les deux écrivains, nous voulons évoquer l'idée de l'horizontalité et la façon dont elle est liée à la spatialité du sommeil dans le deuxième volet de la *Recherche*. Dans le chapitre précédent nous avons abordé la verticalité du récit en montrant comment les caractéristiques du sacré présentes dans le monde du sommeil sont renforcées par une verticalité de l'espace, soulignant ainsi l'idée d'une communication entre le personnage et un au-delà mystique. Dans cette deuxième manifestation du sommeil, c'est en revanche l'horizontalité du récit qui définit l'espace nocturne. Si la verticalité peut être perçue comme un choix assez logique au niveau symbolique si l'on veut représenter la communication entre Dieu et l'homme, l'horizontalité des passages évoqués dans le chapitre présent pourrait sembler moins évidente, étant donné le fait que la catabase suppose une descente, et donc un mouvement vertical. Les titres que nous avons choisis pour nos chapitres analytiques illustrent le fait que les directions que nous avons voulu souligner et dégager dans l'analyse des trois volets successifs ne s'excluent pas l'une l'autre : le mouvement du bas vers le haut du premier volet inclut un pèlerinage, mouvement horizontal par excellence, tout comme la direction horizontale « d'ici à là-bas » implique dans notre contexte une catabase, donc une descente, dessinant un mouvement vertical.

Rappelons le passage de Limido-Heulot que nous avons cité dans le tout premier chapitre de notre étude et dans lequel la chercheuse évoque la structuration de l'espace dans les arts et la littérature, ces espaces étant

à la fois tout concret[s] et tout abstrait[s]. Tout concret, car il est ce que le corps rencontre individuellement avec chaque geste [...] tout abstrait car il n'est rien en soi-même, mais seulement ce réseau originaire de directions, de dimensions (d'ici à là-bas, du haut vers le bas, du dedans au dehors). Le corps et l'expérience corporelle sont comme la matrice à partir de laquelle s'appréhende et se mesure l'espace<sup>355</sup>.

Hamon aborde la même idée en parlant du fonctionnement de la description d'un espace romanesque et comment les directions évoquées (verticales, horizontales et en profondeur) font de la description une unité, un ensemble autonome où les espaces littéraires peuvent surgir. Lorsque nous disons verticalité et horizontalité (et dans le chapitre suivant, transversalité<sup>356</sup>), c'est en fait cet aspect, ce *fonctionnement* de la description d'un espace qui nous intéresse: l'aspect abstrait de l'espace qui n'est rien en lui-même et qui ne peut être ni mesuré, ni structuré que par les dimensions et le mouvement *d'ici à là-bas, du haut vers le*

<sup>355</sup> Limido-Heulot, *op. cit.* p. 20.

<sup>356</sup> Cette notion sera discutée et définie dans le chapitre 6 de l'étude présente « Errances du sommeil ». La définition du terme « transversalité » se trouve ci-dessous dans la note 429.

*bas, du dedans au dehors*. Tandis que dans *Du côté de chez Swann*, l'espace du sommeil est mesuré et défini par les mouvements « du haut vers le bas », dans ce deuxième volet c'est la dimension *d'ici à là-bas* qui mesure ce qui n'est pas saisissable en soi dans l'espace du sommeil, ce vide dans lequel le narrateur entre chaque nuit, et qu'il doit cerner et créer, en quelque sorte, chaque fois qu'il s'endort.

Le mouvement de la description d'un espace, son fonctionnement narratologique, tel que nous le concevons, est avant tout une certaine logique et un rythme figuré qui informe le récit et qui engendre du sens<sup>357</sup>. Si la verticalité évoquée dans *Du côté de Chez Swann* est indicative d'une mise en contact entre le narrateur et un certain au-delà, dans le deuxième volet de la représentation du sommeil elle est donc remplacée par une horizontalité du récit. Nous allons suggérer que ce nouveau mouvement est indicatif, du point de vue narratologique, d'un égarement, d'un dérangement spatial dans le sommeil, un espace qui apparaît à ce stade du récit sous une forme labyrinthique.

L'imagerie évoquée est caractérisée par les rivières et les fleuves qui coulent horizontalement, par les surfaces planes de la mer et leurs horizons, par les rues et les avenues étroites dans lesquelles les personnages courent, marchent, se promènent en cherchant un lieu, une place, une demeure, ou une adresse spécifique, etc. La quête onirique dans ce labyrinthe chthonien est pleine d'angoisse et de frustration, mais le mouvement reste néanmoins horizontal et il y règne toujours un ordre et une logique précise.

Quelle est donc la fonction de ce mouvement? Nous pensons qu'il va au cœur de la fonction de l'espace du sommeil telle qu'elle est représentée dans son deuxième mouvement. Si donc le point focal change entre le premier et le deuxième type de manifestation du sommeil, passant du sacré au profane, il n'est pas surprenant que la direction du récit change. Le sacré détourné du début se trouve *en haut*, comme le fait le sacré religieux. Cependant, lorsque dans le deuxième volet nous nous retrouvons dans un monde entièrement soumis au corps et à sa sensualité charnelle, il n'est pas étrange que le mouvement du sommeil s'oriente dans le même *sens* que le corps endormi, c'est-à-dire horizontal<sup>358</sup>.

---

<sup>357</sup> « The images are patterned. Pattern, or rhythm, is storytelling's crucial dynamic process. This is the motor, the means whereby images and narrative movement are worked into meaning. At its simplest, patterning is a transparent repetition of sets of images; this becomes more and more sophisticated, more subtle, as stories become more complex. [Images] are worked into a single texture during which they are unified and melded. Then masking, or metaphor, occurs. », Scheub, Harold, *Story*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998, p. 15.

<sup>358</sup> On retrouve une focalisation pareille sur l'horizontalité du sommeil chez Georges Perec dans son roman *Un Homme qui dort*. Perec cerne trois espaces horizontaux qui rayent la chambre : le sommeil sous la forme d'une planche figurée qui est suspendue dans la chambre, le corps endormi et les sourcils du dormeur : « La planche ne se voit évidemment pas. Tu sais seulement qu'elle est dure, bien que tu ne sois pas dessus, puisque, justement, tu

Le passage nocturne que nous avons cité ci-dessus, celui d'une cité souterraine dans laquelle le narrateur entre au moyen d'un Léthé « intérieur »<sup>359</sup>, est un bel exemple de cette horizontalité qui nous intéresse. Le narrateur, adulte désormais, est de retour à Balbec. Pendant son premier séjour, lorsqu'il était adolescent, sa grand-mère était avec lui. Quand il y revient, elle est morte et il est seul. Ce deuxième séjour commence par la partie nommée « Les intermittences du cœur »<sup>360</sup> où le narrateur en touchant sa bottine pour se déchausser se souvient de son dernier séjour à Balbec lorsque sa grand-mère l'a aidé à se déshabiller. Les souvenirs le comblent et il se rend compte qu'il n'a pas pleuré sa grand-mère qu'il aimait tant, parce qu'il était, à l'époque de sa mort, trop occupé par la mondanité et la vie dans les salons pour la regretter. Accablé par un sentiment profond de culpabilité, le narrateur angoissé s'endort. En dormant, il franchit « le seuil »<sup>361</sup> du monde du sommeil, décrivant l'endormissement comme un embarquement sur une rivière sombre de sang, ce Léthé intérieur. Il entre dans une ville souterraine où les morts vivent d'une vie diminuée, et il veut y trouver sa grand-mère. Nous pouvons d'abord constater qu'il y a une imagerie de la limite évidente dans ce passage : le narrateur traverse le seuil et se retrouve sous les « porches sombres » du monde du sommeil. L'imagerie d'un déplacement et d'une entrée est très exacte : les yeux du narrateur se *ferment* d'abord lorsqu'il s'endort, puis une porte invisible s'ouvre lorsqu'il traverse le seuil et se retrouve dans un autre monde, cherchant des yeux sa grand-mère parmi les figures obscures qui gisent dans les rues de la cité souterraine :

Je cherchai en vain celle [sc. la figure] de ma grand'mère dès que j'eus abordé sous les porches sombres ; je savais pourtant qu'elle existait encore, mais d'une vie diminuée, aussi pâle que celle du souvenir ; l'obscurité grandissait, et le vent ; mon père n'arrivait pas qui devait me *conduire* à elle<sup>362</sup>.

Le narrateur attend donc son père dans cette ville onirique dans laquelle vit sa grand-mère morte. Son père va le *conduire* à elle. La mise en relief d'une horizontalité particulière est déjà ébranlée : le seuil, une sorte de micro-horizon entre deux mondes ouvre ce passage. Le franchissement, mouvement horizontal, est aussi la première direction qui se dégage : un

---

es sur quelque chose de très mou qui est ton propre corps. Il se produit alors un phénomène tout à fait étonnant : il y a d'abord trois espaces que rien ne te permettrait de confondre, ton corps-lit qui est mou, horizontal, et blanc, puis la barre de tes sourcils qui commande un espace gris, médiocre, en biais, et la planche, enfin, qui est immobile et très dure au-dessus, parallèle à toi, et peut-être accessible. Il est clair, en effet, même s'il n'y a plus que cela qui soit clair, que si tu grimpes sur la planche, tu dors, que la planche, c'est le sommeil. »

<sup>359</sup> RTP, III, 157.

<sup>360</sup> RTP, III, 148.

<sup>361</sup> Les yeux du narrateur se « fermèrent aux choses du dehors [et il entre dans] le monde du sommeil [...] sur le seuil duquel « l'intelligence et la volonté sont suspendues. » RTP, III, 157.

<sup>362</sup> Nous soulignons, RTP, III 157.

deuxième mouvement est celui d'être *conduit* quelque part. Puis, l'angoisse du narrateur s'accroît – son père n'arrive pas, mais il faut qu'il trouve sa grand-mère:

Oh ! il faut que je *coure* la voir, je ne peux pas attendre une minute, je ne peux pas attendre que mon père arrive ; mais où est-ce ? comment ai-je pu oublier l'adresse ? pourvu qu'elle me reconnaisse encore ! Comment ai-je pu l'oublier pendant des mois ? Il fait noir, je ne trouverai pas, le vent *m'empêche d'avancer* ; mais voici mon père qui *se promène* devant moi ; je lui crie : Où est grand-mère ? dis-moi l'adresse<sup>363</sup>.

Alors, le narrateur commence à *courir*, mais le vent qui souffle l'empêche d'avancer, le vent aussi souffle dans un sens horizontal, car la confrontation du narrateur courant et le vent l'empêche d'aller plus loin. Il y a aussi le mouvement horizontal du père qui arrive en se promenant. N'oublions pas que nous sommes après tout dans la logique du sommeil ; le père pourrait bien arriver en volant, sortir de nulle part, arriver n'importe comment – les manières selon lesquelles on pourrait potentiellement « arriver » dans le rêve sont innombrables, mais Proust emploie néanmoins une économie de l'imagerie très spécifique, très étroite, presque réaliste. De plus, le mot « adresse » est répété, ce mot évoquant les rues, des avenues, les boulevards, la grille des quartiers sur un plan, des « structures » pour ainsi dire horizontales. L'idée que les habitants du monde du sommeil aient une adresse est un exemple pertinent de la spatialité générale du sommeil, chose qu'il faut souligner. Le sommeil n'est pas uniquement *comme* un second appartement, c'est un véritable logis où l'on a une adresse. La même logique continue au cours de ce passage. Le narrateur est impatient : « je voulais *courir* immédiatement »<sup>364</sup>, s'exclame-t-il. « Vite, vite, son adresse, *conduis-moi* ! »<sup>365</sup>. Enfin il constate qu'il est complètement égaré dans ce dédale nocturne, car il ne se « rappelle pas le numéro exact de *l'avenue* »<sup>366</sup> et il ne sait plus où il doit se rendre – la quête de la grand-mère est vaine. Et de la même façon que toute entrée dans le sommeil dans ce volet est imprévisible, comme l'est tout commencement d'une catabase nocturne chez Proust, la sortie est également imprévue. Soudain, le narrateur se trouve expulsé du monde du sommeil : il a « *retraversé* le fleuve aux ténébreux *méandres* »<sup>367</sup>, il est de nouveau « à la surface où s'ouvre le monde des vivants »<sup>368</sup> et il voit « un *horizon* où [sa] grand-mère n'était plus »<sup>369</sup>.

<sup>363</sup> Nous soulignons. *RTP*, III, p. 158.

<sup>364</sup> *Loc. cit.*

<sup>365</sup> *Loc. cit.*

<sup>366</sup> Nous soulignons, *RTP*, III, p. 158.

<sup>367</sup> Nous soulignons. *RTP*, III, p. 159.

<sup>368</sup> *Loc. cit.*

<sup>369</sup> *Loc. cit.*

L'encadrement de ce passage est très serré, très précis : il commence par un seuil (micro-horizon) que le narrateur franchit à travers une rivière *coulante* (mouvement horizontal là aussi) et se termine par un horizon réel, celui de la mer plane et calme à Balbec que le narrateur voit depuis la fenêtre de sa chambre, alors qu'il est toujours couché, toujours dans une position horizontale. Ce passage est aussi étroitement lié à la catabase antique et sa quête dans le royaume des morts, incluant également un fleuve rappelant le Styx qu'il fallait passer afin d'y avoir accès.

Nous allons à présent évoquer quelques correspondances intertextuelles à propos du passage onirique de la *Recherche* que nous venons d'observer. La première est *Aurélia* de Gérard Nerval, et la seconde un poème des *Fleurs du mal* de Baudelaire, à savoir « Les Sept vieillards », qui se trouve dans la partie nommée « Tableaux parisiens ». Cette partie des *Fleurs du mal* est consacrée à des observations de la capitale, mais ce sont des observations de nature plutôt onirique et infernale que des observations réalistes de la ville<sup>370</sup>. Nous avons choisi ce poème parce qu'il nous semble que chaque exploration baudelairienne de Paris rappelle la représentation à la fois antique et celle du romantisme noir des voyages aux enfers, mais c'est aussi un voyage qui, tout comme chez Proust, évoque l'horizontalité d'un égarement dans un dédale plutôt que la verticalité d'une chute en enfer. Antoine Compagnon confirme cette idée en abordant ce que Baudelaire appelle le « grand trou » du sommeil dans son poème « Le Gouffre ». C'est un poème qui figure aussi dans *Les Fleurs du mal*, mais qui fut d'abord supprimé par la censure et qui ne réapparaît que lors de la troisième édition, parue en 1868. Compagnon compare ce poème à un autre poème écrit par Baudelaire en 1851, « De profundis clamavi » où la notion du gouffre paraît également. La notion de l'exploration d'un gouffre ou d'un trou onirique chez Baudelaire implique, selon Compagnon, une descente, certes, mais c'est plutôt la déambulation horizontale, menée *après la descente*, qui évoque l'angoisse et l'égarement existentiel que l'auteur vise à dépeindre : « Dans 'De profundis clamavi' [...] le 'gouffre obscur' où le poète se trouvait confiné était d'ailleurs déjà perçu moins comme un abîme vertical que comme un monde plat et sans bords, un 'univers morne à l'horizon plombé' sur lequel un 'soleil sans chaleur plane' »<sup>371</sup>. Compagnon souligne par conséquent la corrélation qui existe entre l'évocation d'une horizontalité, un égarement spatial et un égarement existentiel dans un monde souterrain.

<sup>370</sup> « Baudelaire fonde ou superpose en une seule expérience [...] le tragique pascalien de l'homme sans Dieu et la souffrance de l'opiomane en état de manque d'après De Quincey, distincts comme un vertige aigu au bord de l'abîme, entre les deux infinis, et une angoisse totale et contagieuse devant le monde. » Compagnon, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, P-U Paris-Sorbonne, 2003, p. 98.

<sup>371</sup> Compagnon, *op. cit.*, 2003, p. 97. Rappelons aussi le soleil noir de Nerval, « the [illuminated] sunless sea » de Coleridge, et les flots noirs de Proust qui sont éclaircis de façon étrange et inexplicable.

Revenons maintenant à *Aurélia* de Nerval. Tout d'abord il y a un enjeu central qui relie *Aurélia* à certains des instants oniriques de la *Recherche* dont il est question ici. Le narrateur dans *Aurélia* prévoit la mort de son amante Aurélia dans un rêve troublant. Après la mort de celle-ci, il se sent coupable, car il ne l'a pas pleurée. Le même sentiment de culpabilité que nous retrouvons chez Proust de n'avoir pas regretté un être cher ébranle les deux instants oniriques. Ce qui suit chez Nerval est un récit qui raconte une suite de rêves qui poussent le narrateur jusqu'à la folie.

*Aurélia* est un texte dont les composantes évoquent non seulement l'esthétique du romantisme noir, mais qui contient avant tout l'exploration des enfers nocturnes et oniriques ainsi qu'une structuration horizontale du récit. Nous avons déjà, dans l'introduction de notre étude, cité l'incipit de cet ouvrage singulier : « Le rêve est une seconde vie »<sup>372</sup>. Nerval annonce son attitude au début : il met la vie onirique et la vie lucide au même niveau. Le sommeil n'est donc pas uniquement une projection affective des souvenirs, des désirs et des névroses liés à la vie diurne, comme le veulent les approches psychanalytiques, c'est toute une autre vie.

Le fait que le cadre d'*Aurélia* est inspiré par la catabase antique est affirmé d'emblée lorsque le narrateur dit: « Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible »<sup>373</sup>. Le sommeil est dans cette nouvelle décrit comme « un engourdissement nébuleux [qui] saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence »<sup>374</sup>. En faisant allusion aux portes de corne et d'ivoire, Nerval aligne sa représentation du sommeil sur celle de l'Antiquité grecque, où les visons que le dormeur a pendant la nuit montent des enfers soit par la porte de corne (qui laisse sortir les rêves mensongers), soit par la porte d'ivoire (d'où proviennent les rêves véridiques, des visions clairvoyantes)<sup>375</sup>. Hypnos, Dieu du sommeil, habite les enfers, et émet les rêves par ces portes aux dormeurs<sup>376</sup>. Le fait donc que Nerval mentionne ces deux portes dans le tout premier passage de son récit fonctionne comme une mise en intertexte de son récit avec la littérature antique. Mais ce que Nerval fait en plus est

<sup>372</sup> De Nerval, Gérard, *Œuvres de Gérard de Nerval*, Classiques Garnier, tome I, 1958 p. 753.

<sup>373</sup> *Loc. cit.*

<sup>374</sup> Nerval, *op. cit.*, p. 753.

<sup>375</sup> *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Éd. Vion-Dury, Juliette et Brunel, Pierre Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003. p. 221 ; On mentionne Nerval explicitement dans le même ouvrage quelques pages plus tard : « Sur un mode différent, peu ludique et très tragique Nerval écrira *Aurélia* [où le poète vit] 'l'épanchement du songe dans la vie réelle' après avoir franchi 'Les portes d'ivoire et de corne'. Mais Nerval n'en demeure pas moins accablé de douleurs : la théorie du rêve poétique n'est pas simplement ludique dans son cas, lui qui doit se battre pour survivre avec les mots pour seule arme afin de donner une représentation de son espace psychique distordu. » *Op. cit.*, p. 224.

<sup>376</sup> *Op. cit.*, p. 221.

un renversement du mythe antique. C'est le narrateur qui passe par les portes du sommeil en descendant aux enfers et non pas les rêves eux-mêmes qui en remontent. Ce renversement de l'ordre, une sorte de profanation de la tradition antique, est typique du romantisme noir, car là il s'agit toujours d'un détournement et même d'une corruption d'ordres bien établis. L'endormissement selon la littérature antique n'est pas une catabase. Dans cette tradition le dormeur ne descend pas aux enfers pour y retrouver les rêves, mais sous la plume de Nerval, il le fait : le personnage nervalien doit voyager dans le monde souterrain, s'y déplacer, afin d'accéder à sa vie onirique, sa seconde vie. Après une série de chutes mentales où le narrateur tombe et retombe dans le monde du sommeil contre son gré, devenant presque fou chaque fois qu'il en sort, il conclut dans la dernière phrase d'*Aurélia* : « Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers »<sup>377</sup>. Dans ce cadre où Nerval rapproche la notion du sommeil antique (les portes de corne et d'ivoire) de la conception antique d'un voyage aux enfers, tout en les renversant à la façon du romantisme noir, il surgit une suite d'expériences oniriques qui rappellent les expériences du narrateur dans la *Recherche*, celui-ci se rendant lui aussi dans un monde ténébreux, infernal et cauchemaresque en cherchant sa grand-mère. Même si les cités visitées dans le sommeil sont souterraines et impliquent une descente, le mouvement du texte, son *fonctionnement* narratologique, dans la *Recherche* et dans *Aurélia*, est avant tout horizontal, et, comme nous l'avons déjà mentionné, c'est le cas chez Baudelaire aussi. Les catabases chez Proust, Nerval et Baudelaire évoquent ainsi un dédale, un réseau de rues et de fleuves qui s'entremêlent, qui se confondent et où les personnages se perdent continuellement.

Dans *Aurélia* il y a, en fait, une idée centrale : c'est l'idée d'une *ville mystérieuse* où l'on mène cette seconde vie du rêve. Hisashi Mizuno décrit une horizontalité dans cette ville mystérieuse sans l'appeler explicitement ainsi. Mizuno se concentre sur l'utilisation du verbe « transporter » dans le récit, un mot qui évoque la même horizontalité que les mots courir, promener et conduire chez Proust :

Le mouvement caractéristique ici est signalé par le verbe transporter; par exemple, à l'entrée dans la série de rêves au chapitre IV, le héros se croit transporté sur les bords du Rhin ainsi qu'il se voit transporté comme un siècle en arrière<sup>378</sup>.

Nous pensons donc qu'on peut dans la nouvelle de Nerval cerner un pareil rythme, un pareil mouvement que celui qu'on trouve chez Proust. Remarquons aussi que lorsque le narrateur

---

<sup>377</sup> Nerval, *op. cit.*, p. 824.

<sup>378</sup> Mizuno, Hisashi, « Corps et âme dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Romantisme*, No. 127, 2005, p. 71.

d'*Aurélia* entre dans le monde du sommeil dans le chapitre IV, il le fait en étant transporté sur les bords du Rhin. Nous retrouvons donc ici le besoin (qui rappelle la littérature de l'Antiquité) d'un fleuve afin de pouvoir pénétrer dans le monde onirique. Les va-et-vient en avant et en arrière dans le temps pourraient également être interprétés comme horizontaux : le *temps coule, avance, passe, etc.*

Quelques enjeux similaires paraissent chez Baudelaire. Les images évoquées sont bien familières à ce stade de notre analyse: dans le poème que nous avons choisi, on se trouve dans une cité onirique où le narrateur se sent perdu. L'encadrement des « Sept vieillards »<sup>379</sup> ressemble à celui du rêve du Léthé intérieur chez Proust. Le poème s'ouvre sur un Paris onirique, c'est une cité où coulent des mystères dans les canaux, le narrateur flâne dans les rues où les spectres l'accostent :

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,  
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!  
Les mystères partout coulent comme des sèves  
Dans les canaux étroits du colosse puissant.  
Un matin, cependant que dans la triste rue  
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,  
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue<sup>380</sup>

Une pareille horizontalité que celle qui figure chez Proust et chez Nerval s'établit chez Baudelaire dès les deux premières strophes du poème. Le narrateur est un passant qui flâne, qui erre dans la cité pleine de rêves où les mystères coulent dans les canaux. Déjà là, des mots comme *passant, couler, canaux, quais* et *rivière* affirment le sens, le mouvement qui structure le poème. Le choix du mot canal est intéressant, puisque ce mot peut au sens figuré signifier « intermédiaire », quelque chose qui « met en contact » deux objets, deux espaces, deux personnes, et peut-être dans ce cas précis, deux mondes : le monde onirique et le monde réel, comme le fait le Léthé proustien qui relie le monde du sommeil et le monde des vivants. La dimension verticale est cependant aussi esquissée par la hauteur des maisons. Après une suite de visions spectrales (sur lesquelles nous reviendrons ci-dessous), le poème se clôt. C'est une clôture rappelant le rêve de la grand-mère dans la *Recherche* et son évocation d'un horizon étendu, sans bornes :

Vainement ma raison voulait prendre la barre;  
La tempête en jouant déroutait ses efforts,  
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre  
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!<sup>381</sup>

<sup>379</sup> Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, José Corti, [1868] 1942, p. 96.

<sup>380</sup> Baudelaire, *op. cit.*, pp. 96-97.

La réciprocité donc entre les deux encadrements, celui chez Proust et celui chez Baudelaire respectivement, est intéressant: les deux s'ouvrent sur des cours d'eau qui font surgir une cité cauchemaresque et se terminent sur l'horizon étendu d'une mer sans bords. Notons aussi que si chez Proust, le corps du narrateur semble renfermer une cité, chez Baudelaire un phénomène inverse se produit à travers la personnification de la cité, ce « colosse puissant ».

Observons également, avant de terminer notre discussion sur l'horizontalité de ces textes, les visions chimériques qui figurent dans ce poème de Baudelaire. Dans l'une des rues de la cité fourmillante, le narrateur du poème croise un « sinistre vieillard », qui de façon inexplicable commence à se multiplier jusqu'à ce qu'il y en a sept – sept vieillards. Tout d'abord le chiffre sept est symbolique – sept est, comme on le sait, le symbole de l'apocalypse, de la destruction biblique du monde – mais Baudelaire détourne cette symbolique biblique, car le narrateur se rend compte qu'il est en fait le huitième « sosie » dans ce « cortège infernal »<sup>382</sup> qui file dans les rues. Ne voulant pas s'assimiler à cette fraternité, le narrateur quitte la scène, rentre chez lui où il tente de se calmer, mais ses efforts sont vains. De même que Nerval détourne la tradition littéraire antique, Baudelaire renverse la logique biblique, et on observe la tendance qui évoque le romantisme noir et qui vise à bouleverser tout ordre littéraire et artistique. Ajoutons que le cortège des vieillards, le fait qu'ils sont *mis en rang* et qu'ils passent *à travers* la ville, renforce l'imagerie de l'horizontalité du poème.

Une quête est menée à chaque instant onirique : le narrateur dans la *Recherche* ne parvient pas à trouver sa grand-mère, le narrateur nervalien cherche son amour Aurélia, et le narrateur de Baudelaire cherche à comprendre la provenance infernale de ces sept vieillards. Les trois textes sont pleins d'angoisse et même d'horreur. Les trois narrateurs sont perdus dans une cité souterraine ou cauchemaresque où ils se sentent menacés, agités. Ils sont à la recherche de quelque chose ou de quelqu'un, *mais aucune de ces quêtes n'aboutit*. C'est une chasse sans fin dans un monde onirique et labyrinthique dans lequel ils entrent et dont ils sont expulsés contre leur gré.

---

<sup>381</sup> Baudelaire, *op. cit.*, p. 100.

<sup>382</sup> Baudelaire, *op. cit.*, p. 99.



## 6. Errances du sommeil dans *La Prisonnière*, *Albertine disparue* et *Le Temps retrouvé*

Une rupture significative caractérise la fin de *Sodome et Gomorrhe*. Dans les dernières lignes du tome, le narrateur décide qu'il va quitter Balbec et installer son amante Albertine chez lui à Paris. À partir de ce moment, le narrateur se détache du monde extérieur, de la mondanité et de tout ce qui est lié à la vie sociale et familiale. *La Prisonnière* inaugure le début d'un véritable emprisonnement, non seulement d'Albertine, mais aussi du narrateur. Le monde se serre autour de la chambre, autour du lit et autour de ces deux corps, ceux d'Albertine et du narrateur, qui sont doublement enfermés – enfermés dans l'appartement, et également clos sur eux-mêmes, car malgré leur proximité physique et sentimentale, ces deux personnages demeurent un mystère l'un pour l'autre. Ce qui se dégage alors, et ce qui affecte la représentation du sommeil de façon poignante, est que paradoxalement au moment de la réclusion, de l'isolement et de l'enfermement le monde du sommeil devient *partagé*.

Dans le présent chapitre nous aborderons la dernière manifestation du sommeil dans la *Recherche*. Si, dans les deux premières phases du sommeil proustien, le narrateur s'embarque la nuit tout seul dans son monde onirique, on voit, dans le dernier volet, qu'en fait, en s'isolant du monde extérieur et mondain de la vie diurne, le narrateur entrouvre l'espace du sommeil, laissant entrer dans (et laissant interagir avec) son espace onirique, non seulement d'autres personnages, mais aussi d'autres lieux dits « réels ». L'imbrication des deux mondes, celui du sommeil et celui de l'état de veille devient problématique désormais.

Trois passages particuliers laissent observer cette imbrication. Il y a d'autres exemples que nous pourrions citer, mais nous nous concentrerons sur ces trois exemples particuliers qui sont parmi les plus pertinents. D'abord, il y a la partie appelée « La Regarder dormir »<sup>383</sup>. Ce passage se trouve dans *La Prisonnière* : là, le monde du sommeil d'Albertine se mêle à celui du narrateur. Ensuite, dans *Albertine disparue*, nous trouvons une partie qui raconte les déambulations nocturnes du narrateur à Venise, que nous appelons « Venise nocturne »<sup>384</sup>. Dans ce passage la nuit vénitienne et le sommeil du narrateur se confondent jusqu'au point où le narrateur ne peut plus les distinguer l'un de l'autre. Enfin il y a la partie qui raconte les déambulations nocturnes du narrateur à l'époque la Grande guerre à Paris : nous appelons

---

<sup>383</sup> RTP, III, 578-583.

<sup>384</sup> RTP, IV, 229-230.

cette partie « Une nuit transparente », en nous inspirant de sa première phrase<sup>385</sup>. Dans ce passage, ce n'est pas uniquement l'espace du sommeil qui déborde, s'interposant dans un Paris obscur, mais également toute sorte de personnages lugubres et sombres figure dans un Paris guerrier, dans ce monde mi-réel et mi-rêvé. Les soldats, les marins, les prostitués et même quelques personnages clés comme Charlus, un aristocrate homosexuel et masochiste, Jupien un giletier devenu proxénète, et Saint-Loup, un soldat aristocrate (neveu de Charlus) qui était auparavant un idéaliste et qui est désormais devenu corrompu, ainsi que tant d'autres personnages qui peuplent ce monde dont on ne sait plus si le narrateur le rêve ou non.

À partir de ces trois passages, nous allons proposer trois correspondances intertextuelles, tout en ayant recours à notre cadre narratologique. Nous ferons ainsi une comparaison entre « La Regarder dormir » et une tendance plus générale dans la littérature moderniste à représenter le sommeil en tant que phénomène qui se mêle au réel. Dans ce contexte nous considérons avant tout comment *l'insertion* de l'espace du sommeil s'opère dans cette partie de la *Recherche*. Puis, nous ferons une étude comparative entre « Venise nocturne » et *La Mort à Venise* de Thomas Mann où les images de somnambules errant dans les rues évoquent une certaine atmosphère liée à la littérature moderniste. Enfin une dernière analyse qui traite du *fonctionnement* de l'espace du sommeil sera présentée, où nous comparerons le passage « Une nuit transparente » à un passage du roman *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, cette analyse mettant en avant la structure transversale des deux passages examinés.

Par ces trois analyses, nous voulons montrer comment dans les passages examinés une connexion s'impose entre le monde réel et le monde du sommeil, laissant ainsi les deux espaces s'entremêler et s'entrecroiser. Dans les deux premiers volets nous avons vu qu'il y a toujours une sorte d'endormissement plus ou moins évident. À partir de *La Prisonnière*, les endormissements s'effacent petit à petit, surtout les endormissements du narrateur. Dans « La Regarder dormir », on ne sait pas si le narrateur s'endort ou non. En ce qui concerne « Venise nocturne » et « Une nuit transparente », il n'y a aucune indication que le narrateur dort sauf, comme nous le verrons, la présence de l'imagerie sensorielle et celle de la limite, ces marqueurs du surgissement de l'espace du sommeil que nous avons suivis tout au long de la *Recherche* et qui font naître le monde du sommeil.

Si donc jusque-là nous avons pu cerner une ligne de démarcation, quoique fragmentaire et floue, entre le monde réel et l'espace du sommeil, nous allons suggérer que cette ligne devient encore plus troublée, presque imperceptible, dans le dernier volet de la *Recherche*. Ce que

---

<sup>385</sup> RTP, IV, 388-411.

nous espérons faire ressortir est avant tout comment le narrateur incarne finalement le dormeur éveillé qui l'a hanté dès le début du livre.

Le « but » des déambulations oniriques, leur spécificité, change à ce moment du récit. Dans la première partie nous avons vu comment la déambulation nocturne est d'abord représentée comme un pèlerinage qui pourrait potentiellement faire surgir quelque chose de divin, de transcendantal, enfin quelque chose de prodigieux. Puis, dans le deuxième mouvement, nous avons affirmé que l'idéalisation du sommeil s'efface peu à peu, devenant ainsi une exploration transgressive des pulsions sombres d'un monde cruel. Ce qui rapproche les deux volets est l'idée d'une quête, que ce soit une quête sacrée ou une quête profane et charnelle. Mais dans ce dernier temps, les déambulations oniriques ne sont que des *errances*, où le narrateur s'abandonne et où il s'égaré de plus en plus sans aucun but préalable.

Il faut tout d'abord définir ce que nous entendons par *errance* et quel rapport cette notion entretient avec le sommeil dans la *Recherche*. Au sujet de l'errance dans la littérature, Hervé Bonnet souligne que:

Le motif de l'errance semble évoquer dès l'abord un mouvement libre, imprévu, fuyant et mettant par avance en échec tout ce qui tenterait de régler et de circonscrire l'espace de son jeu. Tenter d'en donner une signification unitaire tient de la gageure. Il semble que l'errance ne se peut annoncer qu'en ouvrant sur l'ailleurs et sur les lointains<sup>386</sup>.

Bonnet poursuit : « L'errance comme la 'mouvance', la 'résonance', témoigne [...] d'un bougé fondamental et essentiel trahissant une 'situation' médiane indéfinie entre l'actif et le passif »<sup>387</sup>. Plusieurs enjeux présentés par Bonnet doivent être gardés à l'esprit lors de notre analyse. D'abord il y a cette présence de la résistance – l'errance résiste à l'espace de son jeu. On verra comment dans cette partie de la *Recherche* le sommeil *résiste et échappe* à son confinement, l'espace de son jeu, qui a jusque-là été limité au corps du narrateur endormi. Fuyant par conséquent le corps dormant du narrateur, le sommeil infiltre de plus en plus son état de vigilance.

Allison Fong et Maria Moreno avancent la même idée que Bonnet: « Fautif, en défaut, ce mouvement [sc. l'errance] écarte du droit chemin, se trompe en cours de réalisation, ignore les règles du jeu. L'errance met en question ce qui est communément reçu comme étant d'une valeur absolue, d'une portée universelle : le droit, la vérité, la distinction entre le bien et le

---

<sup>386</sup> Bonnet, Hervé, « L'errance de l'existence », *Equinoxes*, no. 10, Providence, 2008, [http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10\\_bonnet.html](http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_bonnet.html), accédé le 24 novembre 2015.

<sup>387</sup> *Loc. cit.*

mal »<sup>388</sup>. Le *bougé fondamental* de l'errance est significatif dans notre étude, car l'errance est un phénomène qui rejoint le mouvement et le statique, la vigilance et le sommeil, ce qui est présent et ce qui échappe au narrateur. Bonnet propose enfin une définition de l'errance qui semble nous ramener au cœur de la *Recherche* et même de son titre : « l'errance ne peut être que métaphorique, tout au plus un état d'âme, bref, tout à la fois le sentiment d'être perdu et en quête de »<sup>389</sup>. N'y a-t-il pas une errance implicite dans le titre *À la recherche du temps perdu* ? Tout y est fugitif et fuyant, errant *ad infinitum*, la quête, le temps, la perte qui semble infinie.

Revenons au sommeil. L'errance s'impose doublement en tant que motif structurant dans ce dernier volet. L'espace du sommeil *erre* désormais comme nous l'avons signalé quand il surgit soudainement dans le monde « réel », lorsque le narrateur n'arrive plus à décider s'il se promène à Venise ou à Paris, ou s'il le fait plutôt dans son sommeil. Mais on a également l'impression que le narrateur erre lui-même dans le sommeil des autres, celui d'Albertine notamment, mais aussi, comme nous le verrons, dans celui de Charlus. Enfin, l'errance de cette dernière partie se manifeste, dans les termes de Fong et Moreno

comme un mouvement mental, métaphysique. Pensées, rêverie, enquête intérieure, questionnement narratif : l'errance intellectuelle, morale, c'est ce qui nous permet de nous soustraire aux ennuis journaliers, d'accéder à l'inconnu et l'interdit, de dépasser les limites, de transgresser les bornes. Errer dans son esprit, errer dans son âme, errer sur la page<sup>390</sup>.

Fong et Moreno font observer que « [s]i chez certains l'errance se traduit en liberté, affranchissement, elle s'impose chez d'autres sous forme de perte, de souffrance, de hantise »<sup>391</sup>. C'est justement l'errance sous sa forme de perte, de souffrance et de hantise qui nous intéresse dans le présent chapitre.

## 6.1 La relativité du « réel »

Le dernier volet de la manifestation de l'espace du sommeil se fait distinctement connaître dans la partie nommée « La regarder dormir », un passage qui est d'ailleurs le dernier que

---

<sup>388</sup> Fong, Allison, et Moreno, Maria, « Éditorial », Bonnet, Hervé, « L'errance de l'existence », *Equinoxes*, no. 10, Providence, 2008.

[http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10\\_bonnet.html](http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_bonnet.html), accédé le 24 novembre 2015.

<sup>389</sup> Nous soulignons. Bonnet, *op. cit.*

<sup>390</sup> Fong et Moreno, *op. cit.*

<sup>391</sup> *Loc. cit.*

Proust publie de son vivant. La chose qui frappe le plus dans cette partie de la *Recherche* est comment Proust, en représentant le sommeil, passe de l'inspiration de la littérature rétrospective, d'une intertextualité qui dépend des œuvres testées et approuvées par l'histoire, pour ainsi dire, pour se plonger par la suite sans hésitation dans la littérature et le réseau intertextuel non seulement contemporain et naissant, mais aussi à cette époque-là risqué et peu fiable – le modernisme<sup>392</sup>. Dans un sens, Proust en est l'un des premiers écrivains. Antoine Compagnon commente ce double mouvement dans la *Recherche*, comme un texte qui est à la fois rétrospectif et radical :

la place de Proust en littérature est analogue à celle de Manet en peinture: fut-il le dernier des grands classiques ou le premier des révolutionnaires? [...] Chez Proust comme chez Manet, la continuité et la rupture, la tradition et la révolution composent un mélange rare, instable, dans la coexistence de la signification et du pictural, du romanesque et de l'impression, du réalisme et de la myopie<sup>393</sup>.

Cette position de seuil entre la tradition et la radicalité affecte également la représentation du sommeil dans la *Recherche*, car dans les derniers tomes de la *Recherche*, sa description se rapproche, de plus en plus, de la radicalité artistique et philosophique du XX<sup>e</sup> siècle, plutôt que de la tradition romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle. L'espace du sommeil dans ce dernier volet rappelle également ce que Herschel Farbman aborde dans son ouvrage *The Other Night : Dreaming, writing and restlessness in twentieth-century literature* où il discute le rôle du sommeil dans l'art et la littérature moderniste. Les propos de Farbman peuvent illustrer la manière de représenter le sommeil en tant qu'insomnie vigilante, telle qu'elle paraît chez certains modernistes et, selon notre interprétation, également chez Proust à partir de *La Prisonnière*, s'appropriant ainsi les tendances dominantes de la pensée du XX<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>392</sup> Enid G. Marantz aborde ce côté double chez Proust en tant qu'écrivain à la fois traditionnel et révolutionnaire dans son article « Proust entre le modernisme et l'avant-garde », *Le tournant du siècle : le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, Berlin, 1995. Voir aussi Lewis, Pericles *Religious experience and the modernist novel*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2010. Pour une discussion et présentation du modernisme littéraire voir par exemple Lewis, Pericles, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007 où Lewis définit le modernisme en tant que mouvement inspiré par la « crise » Il est selon lui question d'une crise dans la littérature qui se manifeste au niveau du contenu et au niveau de la forme de l'œuvre littéraire. Les anciennes conceptions de la littérature, de la représentation et des formes littéraires ne suffisent plus pour dépeindre le monde et l'expérience de la vie. Lewis affirme que « The modernist crisis in representation is two-fold: a crisis in what could be represented and a crisis in how it should be represented, or in other word a crisis in both the content and the form of artistic representation. One especially influential strand of modernism, often taken as emblematic of the movement as a whole, rejected representation altogether. In part because the early theorists of modernism were particularly concerned with the formal characteristics of the work of art or literature, the history of modernism has largely been written in terms of formal developments. Equally, however, modernism resulted from the challenge of representing new content, the historical experiences of the modern world, in the context of changing social norms about the status of art and literature themselves » (*op. cit.*, p. 2).

<sup>393</sup> Compagnon, Antoine, *op. cit.*, 1989, pp. 27-28.

The dream, for Blanchot, is the pure perpetuation of insomnia – ‘the impossibility of sleeping’ that we encounter in the very heart of sleep. This insomniac vigilance is Blanchot’s central concern from at least *The Space of Literature* to the last of his writings. By 1968 the concern was widely shared. Utterly restless vigilance (as opposed to the repose of knowledge sought in ‘totalizing’ systematic thinking) became the only acceptable ethical position for the generation of Derrida, Deleuze and Foucault in its struggle to wake from a thousand metaphysical slumbers<sup>394</sup>.

La radicalité de Proust précède et anticipe ainsi les grands penseurs radicaux du XX<sup>e</sup> siècle. Chez Proust, Albertine est le premier personnage à évoquer les caractéristiques particulières des personnages de la littérature moderniste<sup>395</sup>. La partie consacrée à son sommeil à elle, « La regarder dormir », est évocatrice de cette tendance particulière, selon laquelle le réel et la perception que les personnages en ont sont profondément relativisés. Dans cette partie, le monde du sommeil du narrateur et celui d’Albertine se confondent. Avant d’aborder cette analyse, nous nous attarderons un peu sur le modernisme et comment le sommeil y est représenté.

Afin d’illustrer la représentation du sommeil dans la littérature moderniste on donne souvent comme exemple *Finnegans Wake* de James Joyce, car dans cette œuvre quelques aspects globaux du sommeil moderniste peuvent être observés. Voici comment James Joyce commente son texte :

There are in a way no characters [in *Finnegans Wake*]. It’s like a dream. The style is also changing and unrealistic, like the dream world. If one had to name a character it would be just an old man. But his own connection with reality is doubtful<sup>396</sup>.

Dans le dernier volet du sommeil c’est justement la déconnection entre le personnage et le réel qui est le point focal. Ce qui est pertinent est également cette impossibilité de cerner les personnages. Dans *Finnegans Wake*, tout comme dans la *Recherche*, il y a des centaines de personnages, mais on pourrait également dire qu’il n’y a qu’un seul personnage – le narrateur vieilli qui raconte une histoire dont la véracité est incertaine. Le même phénomène se fait connaître dans ce troisième volet chez Proust: on ne sait plus qui dort, qui rêve et à qui

<sup>394</sup> Farbman, Herschel *op. cit.*, p. 51.

<sup>395</sup> Lowry Martin présente une étude sur la codification complexe, structure tissée et la modernité radicale d’Albertine dans « Albertine and the Inverted Mirrors: Reflection of Geographic and Ethnic Otherness », *French Forum*, vol 6. no. 2-3, 2011, pp. 97-117. Martin propose par exemple qu’Albertine soit beaucoup plus qu’un simple objet de désir, elle est une critique de la normativité et de la société bourgeoise de l’époque, tout comme le mouvement moderniste en général : « Thus, Albertine is like a double agent that Marcel just cannot quite catch, who, despite her bumbling contradictions and half-truths, can never be proved a traitor to the heteronormative values of France’s bourgeois society. », p. 108.

<sup>396</sup> Ellman, Richard, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 695-696.

l'espace du sommeil appartient. Hugh Kenner souligne cette même tendance dans *Finnegans Wake* :

In the dream-world of *Finnegans Wake* the mind is detached from responsibility towards things, cut loose in the nowhere – the not quite trackless nowhere in which words remain. It can occupy only the points other minds have occupied before, and can get from one point to the other only along the track ripped through space by a quotation, or the fading trail of an *idée reçue*<sup>397</sup>.

Dans « La Regarder dormir » on retrouve une logique pareille, plusieurs personnes partageant un même espace de sommeil, leurs consciences respectives se fusionnant alors dans ce monde onirique. La réalité du narrateur se détache de la logique normale de son sommeil, car le sommeil du narrateur et celui d'Albertine s'entrecroisent. La seule façon selon laquelle ces deux mondes peuvent coexister est celle qui figure chez Joyce aussi – *en empiétant sur le monde du sommeil de l'autre*. Le monde du sommeil du narrateur *s'attache* au monde du sommeil d'Albertine, ou comme le dit le narrateur, « je me suis embarqué sur le sommeil d'Albertine »<sup>398</sup>.

L'interaction de l'espace du sommeil du narrateur et celui d'Albertine qui figure dans « La Regarder dormir » rappelle ce que Blanchot nomme « l'impossibilité de dormir »<sup>399</sup>, que Farbman nomme « the insomniac vigilance » de la littérature moderniste, et que nous avons choisi d'appeler les errances du sommeil – une errance du sommeil dans une réalité relativisée et incertaine.

Cette errance et sa relativité constituent le fil conducteur qui relie le dernier volet de la représentation du sommeil à un réseau intertextuel moderniste. C'est la *fonction esthétique* dont parle Jouve, en abordant la description des espaces romanesques et comment cette fonction répond aux exigences d'un courant littéraire et à une atmosphère particulière. Quant à l'esthétique moderniste, qui regroupe donc les exigences particulières de ce mouvement, Jenny Laurent parle d'une « grande mutation esthétique » en proposant que pendant le modernisme :

Deux 'idées' subissent plus particulièrement une évolution décisive : l'idée de 'vie' et celle de 'simultanéité'. La 'vie' [...] va de plus en plus apparaître comme un plan de réception impersonnel et passif, qu'on retrouvera radicalisé dans les propositions modernistes<sup>400</sup>.

<sup>397</sup> Kenner, Hugh, *Dublin's Joyce*, Chatto and Windus, 1955, p. 301.

<sup>398</sup> *RTP*, III, 580.

<sup>399</sup> Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, p. 82.

<sup>400</sup> Laurent, Jenny, « Modernisme esthétique et conquête de l'extériorité », *La fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002, p. 71.

La simultanéité dont Laurent parle se manifeste sous une forme « spatiale et disjonctive »<sup>401</sup>. Nous allons par conséquent au cours de ce chapitre voir comment Proust inclut cette esthétique du courant moderniste dans son dernier volet de la représentation du sommeil. Ici, la vie dans le sommeil paraît non seulement spatiale, mais aussi *disjonctive* et *simultanée* à la vie diurne et lucide. Nous verrons comment la simultanéité du sommeil du narrateur et celui d'Albertine, la simultanéité du sommeil du narrateur et de Venise nocturne, et enfin la simultanéité du sommeil du narrateur et celui de Charlus et de Paris nocturne se manifestent de façon spatiale et disjonctive, et par conséquent décidément moderniste.

## 6.2 Dormeurs éveillés

Le sommeil devient partagé dans cette dernière partie de la *Recherche* – c'est-à-dire, en gardant les deux sens du mot, à la fois commun et scindé. Commun, car deux personnages peuvent désormais entrer dans le sommeil ensemble, partageant ainsi l'expérience. Mais il est scindé aussi, car la représentation du sommeil chez Proust sous cette forme enjambe les deux facettes de l'existence : le sommeil et l'état de veille existent, nous semble-t-il, simultanément. Les personnages y sont devenus des dormeurs éveillés : vigilants dans le sommeil et somnambules dans l'état de vigilance, ce qui rappelle ce que nous venons d'évoquer à propos de la littérature moderniste en citant Blanchot et Farbman, mais aussi Laurent et cette idée de la nature disjonctive de l'esthétique moderniste où plusieurs existences peuvent être superposées l'une sur l'autre.

L'insertion du passage « La Regarder dormir » dans le récit est très particulière. Le narrateur dit qu'avant il croyait ne pouvoir rêver que tout seul mais qu'il découvre, d'un coup, qu'il peut partager l'expérience du sommeil auprès d'Albertine en la regardant dormir. C'est ainsi, qu'en observant le sommeil de celle-ci, « le pouvoir de rêver, que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle »<sup>402</sup>. Il y a déjà ici une indication que le sommeil est, peut-être, à cet instant un acte partagé.

Le titre original que Proust donne à ce passage était « La Regarder dormir. Mes réveils », un titre indiquant la coexistence simultanée de deux états d'existence, comme le propose

---

<sup>401</sup> Laurent, Jenny, *op. cit.*, p. 71. Selon la définition de Jenny Laurent, cette simultanéité disjonctive est une sorte de simultanéité des espaces qui n'est pas régulière, ou les espaces ne respectent plus les règles de leur jeu – ce sont des espaces qui « errent » de façon imprévisible, on ne sait jamais quand l'un va surgir dans l'autre, c'est en cela que consiste l'imprévisibilité du sommeil dans le dernier volet.

<sup>402</sup> RTP, III, 578.

Laurent, celui du sommeil d'Albertine et d'état de veille du narrateur. Mais le titre peut être lu autrement. Nous avons au cours de la présente étude proposé que le narrateur en s'endormant se réveille de nouveau dans sa « seconde vie », son « monde du sommeil »<sup>403</sup>. Cet aspect particulier et parfois paradoxal a été abordé plus en détail dans le contexte de l'appartement onirique du narrateur où il mène tout une autre vie, une vie de dormeur éveillé, où il a des domestiques, des amis qui le fréquentent, etc. C'est un appartement où il dort, où il s'éveille, où il est à maintes reprises soit emparé par l'insomnie, soit réveillé par ses amis – et tout cela se déroule selon notre interprétation *dans* le sommeil, dans son « second appartement ». Considérés dans cette optique, les mots « mes réveils » s'avèrent ambigus et problématiques : est-il question des réveils dans l'état de veille, ou est-il question des réveils qui ont lieu dans l'espace du sommeil, comme ceux qui ont lieu dans son appartement onirique ? Alain Vergnioux propose dans son article « Le sommeil », que la tentative du narrateur de se mêler et de s'insérer dans le sommeil d'Albertine est une manière de la posséder entièrement :

Dès lors, la contemplation de la belle endormie réalise, incarne douloureusement la contradiction insurmontable et vertigineuse du désir amoureux. Dans le sommeil l'aimée se donne, offerte et sans défense aucune, et par là même intouchable. Immédiatement là, présence dérobée. Le sommeil offre et dérobe, abandonne et refuse, ouverture, fermeture. La dormeuse se refuse dans son abandon même. C'est bien pour cela que ce qui est désiré dans cette attente, c'est encore, contradictoirement, le réveil, mais il oppose au désir d'autres tortures. Au temps suspendu du sommeil (la suspension du temps) succède le jour et ses peines (le temps qui pèse)<sup>404</sup>.

Pénétrer le sommeil d'Albertine devient aussi une manière de la posséder, d'accéder à ses profondeurs, à son secret à elle. Éveillés, le narrateur et Albertine sont inaccessibles l'un pour l'autre, endormis, ils peuvent se réunir, mais l'endormissement exige, paradoxalement, aussi une sorte de réveil. C'est cette imbrication paradoxale entre les deux états dans ce passage qu'il faut essayer de comprendre, car sa signification et ses va-et-vient ne sont jamais évidents. L'état de veille empêche la possession amoureuse, tandis que le sommeil la rend possible, mais de façon paradoxale, chose que le narrateur évoque aussi :

c'était ainsi en effet : le pouvoir de rêver, que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle [...]. Par là, son sommeil réalisait, dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour ; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais j'étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même. En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ses différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu

<sup>403</sup> Cf. p. 35 ci-dessus.

<sup>404</sup> Vergnioux, Alain, « Le Sommeil ». *Le Télémaque*, no. 32, vol. 2, 2007, p. 22.

depuis le jour où j'avais fait sa connaissance. Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange, et qui cependant m'appartenait davantage. Son moi ne s'échappait pas à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard. Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était au dehors ; elle s'était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps. En le tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle [...] <sup>405</sup>

Nous verrons au cours du sous-chapitre présent comment l'imbrication de l'espace du sommeil du narrateur et celui d'Albertine est lente et progressive. Elle commence par le simple acte du narrateur qui la regarde dormir et finit par un enchaînement particulier où le narrateur « s'embarque sur le sommeil » d'Albertine en s'endormant auprès d'elle.

Le narrateur et Albertine n'habitent pas la même chambre dans son appartement. Ils passent les soirs à jouer aux cartes et du pianola dans la chambre du narrateur avant qu'Albertine ne le quitte pour la nuit. Mais selon la citation suivante, il y a encore une autre habitude, un peu étrange, à laquelle ils se livrent : le narrateur sort, et pendant son absence Albertine s'endort dans son lit à lui. À partir de ce moment commence le voyeurisme du narrateur. Il passe les soirs à la regarder dormir :

Quelquefois, en effet, quand je me levais pour aller chercher un livre dans le cabinet de mon père, mon amie, m'ayant demandé la permission de s'étendre pendant ce temps-là, était si fatiguée par la longue randonnée du matin et de l'après-midi au grand air que, même si je n'étais resté qu'un instant hors de ma chambre, en y rentrant, je trouvais Albertine endormie et ne la réveillais pas <sup>406</sup>.

Le sommeil dans lequel on entre par la suite pourrait, comme nous allons le voir, s'interpréter comme un espace de sommeil partagé, car les marqueurs du sommeil appartiennent à la fois à Albertine et au narrateur. C'est Albertine qui *ferme les yeux*, puis ce sont *ses sonorités à elle* qui sont les premières à surgir, mais c'est le narrateur qui *franchit le seuil*, c'est lui qui la *touche* et la *regarde*. Les marqueurs du sommeil, les images évoquant les limites et les impressions sensorielles appartiennent, par conséquent, aux deux. Même s'il n'est pas tout à fait évident dans un premier temps, on pourrait lire cette imbrication des marqueurs du sommeil comme un passage commun dans le sommeil. Albertine y entre en s'endormant : mais le narrateur, ce dormeur éveillé, son passage dans l'espace du sommeil est plus oblique et surtout indiqué par les marqueurs de l'espace du sommeil. L'entrée du narrateur dans l'espace du sommeil n'est jamais évidente dans ce dernier volet de la représentation du

---

<sup>405</sup> RTP, III, 578.

<sup>406</sup> Loc. cit.

sommeil, elle est toujours implicite et errante (c'est-à-dire que le sommeil ne respecte plus l'espace de son jeu, comme il a été suggéré) : le narrateur y figure souvent comme une sorte de somnambule, à la fois éveillé et endormi.

Le surgissement de l'espace du sommeil des deux personnages est simultané. On ne peut que se demander si tout « La Regarder dormir » ne se déroule pas dans un espace onirique commun, vu l'imbrication étroite des marqueurs liés aux deux personnages :

En *fermant les yeux*, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ses différents caractères d'humanité<sup>407</sup>.

J'écoutais cette *murmurante émanation mystérieuse* [son souffle], *douce* comme un zéphyr marin, féérique comme ce *clair de lune*, qu'était son *sommeil*<sup>408</sup>.

Tant qu'il persistait, je pouvais rêver à elle, et pourtant *la regarder*, et quand ce sommeil devenait plus profond, *la toucher, l'embrasser*<sup>409</sup>.

D'abord il y a un seul endormissement explicite – celui d'Albertine. Mais elle s'endort dans un endroit qui appartient au narrateur, sa chambre et son lit. Par la suite il y a un franchissement explicite du seuil suivi par l'endormissement implicite du narrateur lorsqu'il se couche dans le lit auprès d'elle :

En entrant dans la chambre, j'étais resté debout sur le seuil, n'osant pas faire de bruit, et je n'en entendais pas d'autre que celui de son haleine venant expirer sur ses lèvres, à intervalles intermittents et réguliers, comme un reflux, mais plus assoupi et plus doux. Et au moment où mon oreille recueillait ce bruit divin, il me semblait que c'était, condensée en lui, toute la personne, toute la vie de la charmante captive, étendue là sous mes yeux [...] Puis, voyant que son sommeil ne serait pas troublé, je m'avançais prudemment, je m'asseyais sur la chaise qui était à côté du lit, puis sur le lit même. J'ai passé de charmants soirs à causer, à jouer avec Albertine, mais jamais d'aussi doux que quand je la regardais dormir<sup>410</sup>.

Le narrateur est debout sur le seuil, puis il entre dans la chambre, il s'assoit sur une chaise près du lit, ensuite il s'assoit à côté d'elle et plus tard dans le même passage il finit par s'allonger, il se couche à côté d'elle. Entre le franchissement du seuil et le moment où il s'allonge sur le lit il y a toute une mobilisation d'impressions sensorielles : il entend l'haleine d'Albertine, le « bruit divin » de son sommeil, il la voit, il la regarde et il y a cette répétition deux fois du mot « doux » qui renforce le côté tactile des images évoquées. Cependant, les marqueurs du sommeil mêlés aboutissent finalement à une union quasiment totale dans le paysage du sommeil d'Albertine :

<sup>407</sup> Nous soulignons. *RTP*, III, 578.

<sup>408</sup> Nous soulignons. *Loc. cit.*

<sup>409</sup> Nous soulignons. *Loc. cit.*

<sup>410</sup> *RTP*, III, 579.

Et, en effet, dès qu'elle dormait un peu profondément, elle cessait seulement d'être la plante qu'elle avait été ; *son sommeil, au bord duquel je rêvais*, avec une fraîche volupté dont je ne me fusse jamais lassé et que j'eusse pu goûter indéfiniment, *c'était pour moi tout un paysage*<sup>411</sup>.

Et enfin :

puis, sur toutes les parties de son corps, posais ma seule main restée libre et qui était soulevée aussi, comme les perles, par la respiration d'Albertine ; moi-même, *j'étais déplacé légèrement* par son mouvement régulier : *je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine*<sup>412</sup>.

Les cinq étapes de l'insertion de la description d'un espace romanesque sont présentes : Le narrateur, notre *personnage privilégié*, est celui qui *voit* et qui *regarde* le sommeil d'Albertine. Le *verbe de perception* est déjà présent dans le titre que Proust a lui-même donné à ce passage, ce « regarder » qui domine et imprègne tout le passage. Mais le verbe *voir* y est aussi central. Le *lieu propice* est chacune des positions successives du corps du narrateur qui observe, soit depuis le seuil de la chambre, soit depuis la chaise à côté du lit, soit depuis le lit même où il s'allonge à côté de son amante. L'action est doublement *suspendue*, car il y a ce surgissement double du sommeil des deux personnages. Enfin *l'objet à décrire* est l'espace du sommeil qui est propre à Albertine et qui est pour le narrateur comme « tout un paysage » sur lequel il *s'embarque*. Ce qui rend ce passage singulier est donc que le narrateur semble au fur et à mesure s'introduire lui-même dans l'espace qu'il est, en tant que personnage privilégié, en train de décrire, étant petit à petit absorbé par cet espace. Même dans un passage qui paraît fragmenté, décousu et incertain comme celui-ci, il nous semble donc que certains éléments qui signalent la description d'un espace sont présents.

Dans « La Regarder dormir » l'allusion aux dormeurs éveillés et au sommeil errant est subtile. Il est difficile de décider dans ce passage si le narrateur s'endort où non lorsqu'il s'allonge auprès d'Albertine, même si les marqueurs du sommeil semblent l'indiquer. De plus, on pourrait également remettre en question le sommeil d'Albertine, car le narrateur fait remarquer que : « Si les lèvres d'Albertine étaient closes, en revanche, de la façon dont j'étais placé, ses paupières paraissaient si peu jointes que j'aurais presque pu me demander si elle dormait vraiment »<sup>413</sup>. Pourtant, il nous semble que c'est avant tout l'errance du sommeil, un sommeil dans le style moderniste qui ne respecte plus son espace de son jeu, qui fait du

<sup>411</sup> Nous soulignons. *RTP*, III, 579.

<sup>412</sup> Nous soulignons. *RTP*, III, 580.

<sup>413</sup> *RTP*, III, 579.

narrateur et d'Albertine des dormeurs éveillés – leurs deux existences du sommeil et de la vie lucide se manifestent simultanément mais de façon disjonctive<sup>414</sup>.

À partir du tome suivant, *Albertine disparue*, on voit augmenter cette tendance que nous venons d'aborder, où les personnages sont dépeints comme des dormeurs éveillés. Après une affaire amoureuse pleine de douleur, de jalousie et de torture psychologique réciproque, Albertine fuit l'appartement du narrateur. Peu après, elle est morte suite à une chute de cheval. Il n'est pas clair s'il est question d'un suicide ou d'un accident. Le narrateur, accablé par le chagrin, part pour Venise avec sa mère afin de se remettre de la mort d'Albertine. Pendant ce séjour, il sort la nuit à la recherche de jeunes filles avec lesquelles il pourrait avoir des relations sexuelles. Lors de ces randonnées nocturnes, le monde du sommeil et la réalité se confondent de plus en plus.

Cette partie, qui se déroule à Venise, est singulière. Proust y semble employer une représentation de la réalité « relativisée » propre à la littérature moderniste<sup>415</sup>. Nous voudrions pour cette raison proposer un rapprochement entre la partie que nous appelons « Venise nocturne » et le roman *La Mort à Venise* de Thomas Mann, l'un des romans les plus emblématiques du modernisme, ce qui pourrait élucider les traces d'un modernisme naissant qui surgit peu à peu dans l'œuvre de Proust. Dans les passages suivants nous pouvons observer comment la fonction de ceux-ci mobilise l'esthétique particulière propre au modernisme dont Laurent<sup>416</sup> traite, la spatialité se mêlant à une simultanéité disjonctive des différentes existences parallèles. Nous verrons comment la ville, Venise, s'entremêle aux sommeils et aux rêves des personnages (le narrateur de la *Recherche* et Aschenbach dans *La Mort à Venise*), mais cela se réalisant cependant de façon disjonctive, fragmentée et troublante.

*La Mort à Venise* de Thomas Mann raconte l'histoire curieuse de l'auteur Gustave Aschenbach. C'est un homme d'âge mûr qui à la suite d'un rêve éveillé lors d'une promenade est pris par une envie presque obsessionnelle de voyager. Ce rêve lucide lui vient après un

<sup>414</sup> cf. note 400. Rappelons ce qui a été proposé ci-dessus en abordant certains aspects caractéristiques du modernisme et la représentation du sommeil où, en nous basant sur Laurent, nous avons proposé que la vie dans le sommeil paraît comme non seulement *spatiale*, mais aussi *disjonctive* et *simultanée* à la vie diurne et lucide. Laurent, Jenny, « Modernisme esthétique et conquête de l'extériorité », *La fin de l'intériorité*, p. 71.

<sup>415</sup> La littérature moderniste vise « A restructuring of literature and the experience of reality it represents. (Art always attempts to 'imitate' or re-present reality; what changes is our understanding of what constitutes reality, and how that reality can best be re-presented, presented to the mind and senses most faithfully and fully.) Modernist literature is marked by a break with the sequential, developmental, cause-and-effect presentation of the 'reality' of realist fiction, toward a presentation of experience as layered, allusive, discontinuous; the use, to these ends, of fragmentation and juxtaposition, motif, symbol, allusion. » Lye, John, « Some Attributes of Modernist Literature », <https://www.brocku.ca/english/courses/2F55/modernism.php>, accédé le 6 janvier 2016.

<sup>416</sup> Laurent, Jenny, *op. cit.* p. 71 ; voir aussi note 401 ci-dessus.

repos manqué où « il n'avait pas trouvé dans la sieste le sommeil réparateur »<sup>417</sup>. Toujours fatigué, Aschenbach sort de chez lui pour faire une promenade. Désormais Munich, la ville où il habite, est représenté comme peu réel, presque fantasmagorique, car il ne voit plus la ville où il se promène, il voit plutôt un paysage onirique et bizarre, qui fait naître en lui ce désir de partir en voyage. Ce rêve lucide, où la ville et ses désirs s'entrelacent, est décrit dans une seule phrase, excessivement longue. Il faut la citer dans sa totalité afin qu'il soit clair à quel point l'esprit d'Aschenbach est troublé par le manque de sommeil. Plus tard dans le récit, Aschenbach dira que le sommeil lui fournit le « capital de force »<sup>418</sup> dont il a besoin pour créer et pour exister, tout comme le fait la nourriture et la nature. Un manque de sommeil peut donc engendrer chez lui un dérangement total des sens de la même manière que le fait la privation de nourriture. Observons l'épanchement particulier du sommeil dans la vie lucide de ce personnage :

Son désir [sc. de voyager] se faisait visionnaire, son imagination, qui n'avait point encore reposé depuis le travail du matin, inventait une illustration à chacune des mille merveilles, des mille horreurs de la terre, que d'un coup elle tâchait de représenter : il *voyait* – il le *voyait* – un paysage, un marais des tropiques, sous un ciel lourd de vapeurs, moite, exubérant et monstrueux, une sorte de chaos primitif fait d'îles, de lagunes et de bras de rivière charriant du limon ; d'une profusion de fougères luxuriantes, d'un abîme végétal de plantes grasses, gonflées, épanouies en fantastiques floraisons, il *voyait* d'un bout à l'autre de l'horizon surgir des palmiers aux troncs velus ; il *voyait* des arbres aux difformités bizarres jeter en l'air des racines qui revenait ensuite prendre terre, plonger dans l'ombre et l'éclat d'un océan aux flots glauques et figés, où, entre des fleurs flottant à la surface, blanches comme du lait et larges comme des jattes, des oiseaux exotiques aux bec informe se tenaient sur les bas-fonds, le cou rentré dans les ailes, l'œil de côté et le regard immobile ; il *voyait* étinceler les prunelles d'un tigre tapi entre les cannes noueuses d'un fourré de bambous – et il sentit son cœur battre plus fort, d'horreur et d'énigmatique désir<sup>419</sup>.

La phrase est frappante et inquiétante. La répétition insistante de ce « voyait » fonctionne presque comme un refrain monomane qui vise à montrer à quel point Aschenbach voit véritablement tout cela. Le fait que ce passage vient après une sieste manquée nous semble indiquer un rêve lucide, un rêve errant où l'espace d'un sommeil écarté lutte contre l'espace réel de la ville où Aschenbach se promène. Alors naît le désir de voyager. Après un temps de réflexion et un premier voyage qu'Aschenbach ne trouve pas satisfaisant, il devient clair pour lui qu'il doit partir pour Venise, car c'est le lieu parfait « quand on veut du jour au lendemain échapper à l'ordinaire, trouver l'incomparable, la fabuleuse merveille »<sup>420</sup>. Aschenbach semble avant tout chercher une manière de rester dans cet état d'esprit singulier dans lequel le

<sup>417</sup> Mann, Thomas, *La Mort à Venise*, Fayard, [1913], 2014, p. 20.

<sup>418</sup> Mann, *op. cit.*, p. 94.

<sup>419</sup> Nous soulignons. Mann, *op. cit.* p. 24.

<sup>420</sup> Mann, *op. cit.*, p. 43.

sommeil et la vie lucide se confondent. La promenade n'évoque pas un désir de voyager quelque part, elle évoque plutôt le besoin de mener une existence vagabonde où il n'y a plus de distinction entre le rêve et l'état de veille.

À Venise il remarque une famille polonaise. Le garçon Tazio, adolescent de quatorze ans, retient l'attention d'Aschenbach. Cet intérêt est d'abord purement esthétique, car le garçon est extrêmement beau, mais petit à petit elle se transforme en une obsession sexuelle. Une fois l'intérêt qu'il porte au garçon devenu sexuel, Aschenbach commence à traquer la famille à travers Venise. Il les suit partout. Ce qui est remarquable est qu'il suit cette famille le soir et la nuit, parfois dans des quartiers peu respectables. Ce comportement de la part de la famille, cette façon d'errer sans but à Venise, semble peu probable dans l'économie du texte. Nous voulons pour cette raison proposer qu'Aschenbach soit en fait pris par la rêverie éveillée lors de ces promenades souvent nocturnes à Venise et qu'il ne suit que des fantômes dans les rues et ruelles de la ville mystérieuse. Selon Cynthia B. Bryson « Aschenbach follows Tazio and his family through the Venetian streets in his dream-state [...] the conscious mind has created a comparative dream in which illusions parallel real events »<sup>421</sup>. Bryson propose aussi que cet état somnambulique, cet état qui enjambe la frontière entre l'état lucide et le sommeil, qu'elle appelle the « dream-state » soit « his mental vacation from his rigorously controlled existence ». Selon Bryson, « the frantic fantasy-world created in the dream-state carefully pulls together past events [and] creates a disjunctive scenario of elapsed occurrences ». Dans *La Mort à Venise* « reality exists in a hazy confusion blended with self-imposed unreality ». Notre interprétation de l'état hallucinant d'Aschenbach comme une sorte de rêverie éveillée, et Aschenbach comme une sorte de dormeur éveillé, rejoint donc celle faite par Bryson.

Dès la première rencontre avec Tazio, le sommeil d'Aschenbach devient troublé et il souffre souvent soit d'insomnie, soit de rêves hallucinants. Le soir, après avoir vu Tazio pour la première fois, Aschenbach « alla se coucher de bonne heure, puis dormit d'un sommeil interrompu, profond, mais peuplé de rêves et de visions »<sup>422</sup>. Plus tard, lorsque son engouement pour Tazio devient plus intense, « son sommeil était de courte durée » et « les jours d'une monotonie délicate, étaient séparés par des nuits brèves, pleines d'heures d'agitation »<sup>423</sup>. On voit donc dans ces dernières citations comment le sommeil s'empare de, et dérange de plus en plus, la vie d'Aschenbach. C'est un emparement qui a commencé déjà, comme nous avons vu, dans les autres passages cités où un sommeil dérangé fait surgir la

<sup>421</sup> Bryson, Cynthia B, « The Imperative Daily Nap; or Aschenbach's Dream in *Death in Venice* », *Studies in Short Fiction*, no. 29, vol. 2, 1992, p. 183.

<sup>422</sup> Mann, *op. cit.*, 61.

<sup>423</sup> Mann, *op. cit.*, p. 94.

faculté particulière d'Aschenbach *de voir* ses rêves dans l'état de veille, ce qui fait jaillir des visions qui se déroulent souvent pendant ses promenades errantes.

En considérant quelques aspects liés au sommeil dans *La Mort à Venise*, nous avons voulu suggérer qu'Aschenbach évoque lui aussi la notion d'un dormeur éveillé. Lors de sa dernière promenade à Venise, cet état particulier de l'épanchement du sommeil dans la vie réelle se manifeste d'une façon qui justifie une comparaison avec une pareille promenade vénitienne, ayant lieu dans *Albertine disparue*. Citons d'abord le passage de *La Mort à Venise* :

Sur les pas du bel adolescent, Aschenbach, un après-midi, s'était enfoncé dans les dédales du centre de la cité empestée. [...] toutes les ruelles, les canaux, les passerelles et les places du labyrinthe se ressemblaient [...] Une petite place déserte, et qu'on eût dite enchantée s'ouvrait devant lui ; [...] Sur les marches de la citerne, au milieu de la place, il s'affala, la tête appuyée à la margelle de pierre. Pas un bruit, l'herbe poussait entre les pavés, des détritrus étaient épars alentour. Parmi les maisons inégales et dégradées qui entourait la place, il y en avait une qui avait l'air d'un palais, avec des fenêtres en ogive derrière lesquelles habitait le vide, et de petits balcons ornés de lions [Aschenbach] était assis là [et ses lèvres] formulait des mots détachés du discours que son cerveau engourdi composait selon l'étrange logique du rêve<sup>424</sup>.

Comparons cette citation avec un passage d'*Albertine disparue* où le narrateur se promène à Venise :

Le soir, je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des *Mille et une Nuits*. Il était bien rare que je ne découvrisse pas au hasard de mes promenades quelque place inconnue et spacieuse dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé. Je m'étais engagé dans un réseau de petites ruelles, de calli divisant en tous sens, de leurs rainures, le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses. Tout à coup, au bout d'une de ces petites rues, il semblait que dans la matière cristallisée se fût produite une distension. Un vaste et somptueux campo à qui je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance, ni même trouver une place, s'étendait devant moi entouré de charmants palais pâles de clair de lune. C'était un de ces ensembles architecturaux vers lesquels, dans une autre ville, les rues se dirigent, vous conduisent et le désignent. Ici, il semblait exprès caché dans un entrecroisement de ruelles, comme ces palais des contes orientaux où on mène la nuit un personnage qui, ramené chez lui avant le jour, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve<sup>425</sup>.

Les contextes, d'abord, de ces deux passages sont similaires. Tandis qu'Aschenbach ne suit qu'un seul bel adolescent, le narrateur de la *Recherche* sort chaque soir seul afin de chercher des belles adolescentes inconnues à Venise. En ce qui concerne les passages cités ils commencent par des constatations similaires : dans les deux on affirme l'heure du jour. Chez Mann c'est l'après-midi et chez Proust c'est le soir. Il nous semble que l'on fait cette

<sup>424</sup> Mann, *op. cit.*, 130.

<sup>425</sup> *RTP*, IV, 229-230.

observation pour enraciner la situation dans un faux réalisme : les deux auteurs font semblant d'énoncer une scène crédible avec une mise en scène descriptive. Mais peu à peu le lecteur se rend compte qu'aucune de ces deux scènes n'est réaliste, ou descriptive. Tout se déroule selon la logique du sommeil.

La similarité en ce qui concerne l'imagerie dans ces deux citations est remarquable : chez Mann une place s'ouvre, chez Proust la place s'étend devant le narrateur ; Aschenbach suit « les ruelles, les canaux, les passerelles et les places du labyrinthe [qui] se ressemblaient »<sup>426</sup> : le narrateur se rend « dans un réseau de petites ruelles, de calli divisant en tous sens, de leurs rainures, le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses »<sup>427</sup>. Les deux personnages se retrouvent sur une place étrange et ne savent plus s'ils l'ont vue en rêve ou en réalité ; ils voient des palais chimériques ; et les deux, le narrateur ainsi qu'Aschenbach, y errent selon une logique onirique, somnolente. Les longues phrases de ces passages, la logique du sommeil, la temporalité décousue, ces dormeurs éveillés qui errent dans des villes fantômes rappellent ce qui deviendra l'esthétique moderniste de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>428</sup>.

*La Mort à Venise* est sorti en 1912, *Albertine Disparue* n'est sorti qu'en 1925, mais Proust l'avait travaillé et esquissé d'une manière ou d'une autre depuis la Grande guerre. Ce sont donc des œuvres qui sont écrites et qui sont parues au début du XX<sup>e</sup> siècle, à l'époque où le mouvement moderniste était en train de naître<sup>429</sup>. Même si le modernisme à l'époque était un courant naissant on voit, en comparant la représentation du sommeil dans les deux, plusieurs points de convergence qui montrent qu'il y a une affinité entre les œuvres, qui peuvent être classifiées parmi les premiers textes « modernistes ». La sexualité, les espaces relatifs, le corps en crise (car le corps ne parvient plus à contenir le sommeil et à maintenir les frontières de l'espace onirique), toute représentation de l'existence se manifeste autrement qu'avant dans la tradition romanesque, mais pareillement par rapport aux autres œuvres de l'époque. Une logique moderniste est en train de se former et on peut déjà au début du siècle en cerner les paramètres.

---

<sup>426</sup> Mann, *op. cit.*, p. 130.

<sup>427</sup> RTP, IV, 229.

<sup>428</sup> « The modernist writers locate themselves (and their characters) in the 'middle' which – they hoped – would embrace, encompass a totality far surpassing the actual world. What we experience while reading their novel is a fluid, floating structure of time as all borders, limits, arbitrary divisions are simply annihilated. In a word, time has no rigid and strict nature defined by definite points. », Mroz, Piotr, « The Conflicting World-Views », *Temporality in Life as Seen Through Literature*, Hanover New Hampshire, Springer, 2007, p. 138.

<sup>429</sup> Voir note 395 ci-dessus.

### 6.3 Dimensions transversales

La dernière façon de cerner un espace abstrait dans les arts et la littérature est selon Limido-Heulot de le mesurer *du dedans au dehors*. Cela est aussi lié au fonctionnement de la description d'un espace romanesque, comme nous l'avons vu en consultant quelques aspects structuralistes et narratologiques où la description d'un espace romanesque dégage un certain nombre « d'opérations et fait l'objet, à la surface du texte, d'une organisation qui assure sa cohérence »<sup>430</sup>. Cette cohérence autonome, que nous nommons, à un autre niveau, *ensemble*, structure « l'espace [romanesque] en recourant à des indications suivant la réalité décrite verticalement (haut/bas), horizontalement (droit/gauche, est/ouest) ou en profondeur (devant/derrière) »<sup>431</sup>. Ce dernier aspect, décrivant selon Limido-Heulot un mouvement *du dedans au dehors*, et que Jouve appelle *en profondeur* (devant/derrière), sera dans notre étude dans ce dernier volet appelé *la transversalité*<sup>432</sup> de l'espace du sommeil. Les dimensions transversales se manifestent au moyen d'un mouvement où le sommeil sort du dedans du corps endormi et s'épanche dans le dehors du monde réel dans l'état de veille.

Nous avons dans un premier temps vu comment le sommeil du narrateur et celui d'Albertine sont, en quelque sorte, extériorisés, et comment ils se réunissent dans la chambre du narrateur. Nous avons tâché de relier cette extériorisation du sommeil au modernisme littéraire naissant à l'époque. En reliant la *Recherche* à un autre texte moderniste, *La Mort à Venise* de Mann, nous avons aussi cerné l'extériorisation du sommeil et comment il peut se confondre avec le lieu physique où le personnage, un somnambule, ne parvient pas à distinguer entre le réel et le monde du sommeil. Le dernier exemple de ce genre d'extériorisation du sommeil que nous allons aborder se trouve dans le tout dernier volume de la *Recherche*, *Le Temps retrouvé*.

À l'époque de la guerre, le narrateur se promène à Paris. Petit à petit, la nuit tombe et il se retrouve dans un Paris tout à fait obscurci – tous les lampadaires sont éteints à cause des bombardements allemands. Il a soif et il cherche un hôtel qui soit ouvert où il espère trouver quelque chose à boire et une chambre pour la nuit, car il est loin de son appartement et il ne

---

<sup>430</sup> Jouve, *op. cit.*, p. 42.

<sup>431</sup> *Loc. cit.*

<sup>432</sup> Par transversalité nous entendons une sorte de va-et-vient et un dépassement des bornes et des restrictions du sommeil. La transversalité du sommeil se manifeste donc comme un franchissement du sommeil à l'état de veille. Ce terme n'est pas tout à fait inédit quant aux études de la *Recherche*. Gilles Deleuze aborde cet aspect dans *Proust et les signes* où il propose que la transversalité proustienne soit une manière de structurer le chaos de la vie et de la modernité. C'est dans le sens deleuzien que ce terme sera employé en tant qu'outil structurant qui permet de faire communiquer et d'unifier les différents aspects et points de vue d'un paysage artistique ou littéraire. Cf. note 432 ci-dessous.

peut pas rentrer dans l'obscurité. Enfin, il trouve un hôtel qui est toujours ouvert. Après avoir passé un peu de temps dans cet établissement, il comprend que c'est en fait une maison close pour les homosexuels. Là les soldats, les marins, les ouvriers, les aristocrates, Parisiens, Français et étrangers se rencontrent dans cette demeure bizarre dans l'obscurité d'une ville assiégée. Le narrateur, en attendant que sa chambre soit prête, commence à explorer ces environs où il se retrouve. C'est un espace étrange, presque onirique. Nous allons examiner si les marqueurs du sommeil sont présents dans cette partie et si peut-être, cette randonnée nocturne à Paris fait partie de la manifestation transversale du sommeil chez Proust, où le sommeil s'introduit dans la vie réelle.

Avant d'aborder quelques exemples tirés du passage que nous avons appelé « Une nuit transparente », nous allons définir le terme *transversalité* et ce qu'il signifie dans un contexte proustien. C'est une notion qui est liée à la tendance moderniste de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et qui se manifeste également chez Proust.

La transversalité, dont la définition d'après Deleuze suivra ci-dessous, est dans le contexte actuel un terme qui cherche à donner forme et structure à un monde devenu chaotique à cause des guerres, des conflits et des bouleversements sociaux, un monde qui est aussi le résultat des grands changements technologiques, médicaux, sociaux, culturels, etc. L'Europe du début du XX<sup>e</sup> siècle est en train de se développer, certes, mais ce développement est souvent vécu comme chaotique, ce qui se reflète dans l'art et la littérature où les traditions établies sont remplacées par des approches artistiques innovatrices comme la littérature moderniste, l'art abstrait et le vers libre. Gilles Deleuze, dont les théorisations sur Proust sont parmi les plus citées, explique la transversalité proustienne ainsi :

dans un monde réduit à une multiplicité de chaos, c'est seulement la structure formelle de l'œuvre d'art en tant qu'elle ne renvoie pas à autre chose, qui peut servir d'unité [...] Or nous avons vu [...] l'importance d'une *dimension transversale* dans l'œuvre de Proust : la transversalité. C'est elle qui permet dans le train, non pas d'unifier les points de vue d'un paysage, mais de les faire communiquer suivant sa dimension propre, dans sa dimension propre, alors qu'ils restent incommunicants d'après les leurs<sup>433</sup>.

Nous avons vu chez Limido-Heulot comment l'espace abstrait dans les arts et la littérature se mesure au moyen de ses dimensions internes et son mouvement. Cette description s'aligne sur celle de Deleuze où, selon lui, la transversalité chez Proust est une manière de structurer un

---

<sup>433</sup> Les italiques sont dans le texte. Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, pp. 201-202. Deleuze cite dans une note Felix Guattari, qui a selon Deleuze « formé un concept très riche de 'transversalité' pour rendre compte des communications et rapports de l'inconscient ». L'utilisation du concept par Deleuze et Guattari rappelle ainsi la définition suivant de Larousse du mot *transversal* au sens figuré : « Qui recoupe plusieurs disciplines ou secteurs » <http://www.larousse.fr/encyclopedie/rechercher?q=transversalité>.

monde devenu chaotique en faisant communiquer les points de vue d'un paysage éclaté. Dans ce dernier volet, où l'espace du sommeil ne respecte plus l'espace de son jeu, comme il a été mentionné ci-dessus en discutant les errances du sommeil, il nous faut un outil qui puisse le cerner, qui soit plus flexible et capable de *faire communiquer*, comme le dit Deleuze, les côtés internes et externes d'un espace donné.

Le monde du narrateur est à ce stade du récit devenu un monde chaotique. C'est un monde où la guerre menace l'existence du narrateur, où sa faculté de distinguer entre le sommeil et la réalité est de plus en plus troublée. C'est un monde qui ne peut être structuré que par une dimension transversale, seule capable de structurer ce chaos comme l'a proposé Deleuze. Selon Deleuze, la transversalité se manifeste de façon évidente dans *Le Temps retrouvé*:

Je crois que *Le temps retrouvé* c'est, non pas le moment où le narrateur a compris, non pas le moment où il sait [...], c'est le moment où il sait ce qu'il faisait depuis le début. Il ne le savait pas. C'est le moment où il sait qu'il est une araignée, [...] le moment où il sait que son œuvre est une toile et à ce moment-là il s'affirme pleinement. *Le temps retrouvé* c'est par excellence la *dimension transversale*. Dans cette espèce d'éclatement, de triomphe de la fin, on dirait que cette araignée a tout compris<sup>434</sup>.

Dans le chaos il y a quand même le surgissement d'une sorte de compréhension et d'acceptation. Le narrateur ne parvient pas à comprendre le monde qui l'entoure avant qu'il n'éclate en désordre, en chaos total. Il faut pour arriver à cette compréhension que le monde du sommeil et le monde réel se mettent en contact réciproque et transversal et qu'ils s'imbriquent l'un dans l'autre. Il nous semble que c'est cela qui arrive dans cette dernière partie de la *Recherche*. Il s'agit cependant d'un « mode très spécial d'unité irréductible à toute 'unification' »<sup>435</sup>. Si les frontières entre le monde du sommeil et celui de l'état de veille se brouillent dans cette dernière partie, les deux mondes ne seront jamais complètement unis.

Revenons maintenant au passage dont il est question ici. Ce domaine étrange, qui est la maison où a lieu une sorte de fête nocturne bizarre, les personnages obscurs gisant comme des ombres, le narrateur s'y lance sans hésitation. Dans cette partie règne une atmosphère carnavalesque de renversement total où on ne sait plus qui dort et qui est éveillé – chaque personnage y est devenu un dormeur éveillé, un somnambule errant. « Une nuit transparente » commence ainsi :

---

<sup>434</sup> Deleuze, Gilles, *Cahiers Marcel Proust*, t. 7, Paris, Gallimard, 1975, p. 98.

<sup>435</sup> Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 201.

Il faisait une nuit transparente et sans un souffle. J'imaginai que la Seine coulant entre ses ponts circulaires, faits de leur plateau et de son reflet, devait ressembler au Bosphore<sup>436</sup>.

Quant aux marqueurs du sommeil, il nous semble possible d'en discerner quelques-uns déjà dans cette première phrase. D'abord l'image d'une nuit transparente qui, bien qu'elle ne soit pas inédite, pourrait évoquer une vitre qui sépare la nuit, dans son sens littéral et figuratif, de la ville et du narrateur, ce Paris crépusculaire. C'est un seuil transparent qui permet à deux mondes d'exister parallèlement : celui de la nuit et celui du narrateur. On est à Paris, ville occidentale par excellence, mais Proust fait néanmoins allusion à Istanbul, ville charnière entre l'occident et l'orient, entre deux civilisations. Le rapprochement entre l'orient et l'occident et celui entre la nuit et le narrateur sont les premiers enjeux qui ébranlent la sémiologie de la limite. Proust continue à jouer sur cette tension entre l'occident et l'orient en évoquant les contes oniriques des *Milles et une Nuits* et les manières différentes de représenter l'orient, l'un selon les artistes occidentaux et l'autre selon les conteurs orientaux :

Ce ne fut pas l'Orient de Decamps, ni même de Delacroix qui commença de hanter mon imagination quand le baron [Charlus] m'eut quitté, mais le vieil Orient de ces *Mille et une Nuits* que j'avais tant aimées, et, me perdant peu à peu dans le lacinis de ces rues noires, je pensais au calife Haroun Al Raschid en quête d'aventures dans les quartiers perdus de Bagdad. D'autre part, la chaleur du temps et de la marche m'avait donné soif, mais depuis longtemps tous les bars étaient fermés, et à cause de la pénurie d'essence les rares taxis que je rencontrais, conduits par des Levantins ou des Nègres, ne prenaient même pas la peine de répondre à mes signes<sup>437</sup>.

Proust fait donc la comparaison entre cette nuit à Paris et le Bagdad du calife Al Rachid, qui est un personnage paraissant dans plusieurs contes des *Mille et une nuits*. Le calife a pour habitude de se déguiser afin de se rendre à Bagdad la nuit. Dans l'un des contes où le calife figure, le « Conte du calife Harun al-Rashid et du faux calife », le calife rencontre un vieil homme lors d'une de ses promenades nocturnes. Cet homme l'amène au château d'un faux calife, un homme sous l'emprise du mal. C'est en partie la même situation qui se dégage dans le passage de la *Recherche* qui précède « Une Nuit transparente », où le narrateur rencontre le vieux Charlus dans les rues de Paris, pour ensuite le retrouver de nouveau dans une maison close. C'est Charlus qui, tout comme le vieillard des *Mille et une nuits*, facilite l'entrée dans ce « château » du plaisir et du vice. Outre cette tension entre l'Occident et l'Orient, et le « lacinis de ces rues noires » qui guident l'imagerie de la limite de ce passage, il y a quelques impressions sensorielles (la chaleur, la soif, etc.) qu'il faut souligner. La marche qui lui avait

---

<sup>436</sup> RTP, IV, 387.

<sup>437</sup> RTP, IV, 388.

donné soif dans un monde ressemblant à celui du calife évoque la marche à travers les déserts arabes, ou les villes brûlantes de l'Orient où l'on a toujours soif, où l'on a toujours chaud. Dans cet état d'esprit assoiffé et confus, le narrateur erre donc dans les rues nocturnes de Paris:

Le seul endroit où j'aurais pu me faire servir à boire et reprendre des forces pour rentrer chez moi eût été un hôtel. Mais dans la rue assez éloignée du centre où j'étais parvenu, tous, depuis que sur Paris les gothas lançaient leurs bombes, avaient fermé. [...] Les autres établissements qui avaient pu survivre encore annonçaient de la même manière qu'ils n'ouvraient que deux fois par semaine. On sentait que la misère, l'abandon, la peur habitaient tout ce quartier. Je n'en fus que plus surpris de voir qu'entre ces maisons délaissées il y en avait une où la vie au contraire semblait avoir vaincu l'effroi, la faillite, et entretenait l'activité et la richesse. [...] Et à tout instant la porte s'ouvrait pour laisser entrer ou sortir quelque visiteur nouveau<sup>438</sup>.

Dans cette atmosphère de misère, d'abandon et de peur, le narrateur trouve enfin cet établissement. Il répète de nouveau: « J'avais, d'autre part, extrêmement soif », et on ne peut que constater l'importance de cette soif. L'hôtel où il se retrouve donne une impression étrange dans ce contexte inquiétant, car c'est un endroit plein de lumière et de richesse dans un paysage par ailleurs obscur et menaçant : c'est comme un mirage dans le désert et on est dans la logique des mirages et des *Mille et une nuits*, où le réel et le rêve, le fantasme, se confondent irrémédiablement. Soudain, comme le Sésame dans les *Mille et une nuits*, une porte s'ouvre, dévoilant le seul endroit dans lequel le narrateur puisse étancher sa soif et trouver une chambre pour la nuit. L'insistance sur la soif et la chaleur renforce l'imagerie d'un mirage dans le désert, un mirage étant, sinon un rêve, du moins une hallucination qui envahit le réel, un rêve éveillé en quelque sorte. Le narrateur entre dans cet hôtel et il y découvre une multitude de personnes bizarres. Au bout d'un moment, on le fait monter dans une chambre. Et, comme on le sait, chaque chambre nouvelle ébranle les insomnies particulières du narrateur, insomnies qui se déroulent au seuil du monde du sommeil et du monde réel. Dans cet état d'esprit confus d'insomnie, dans cet hôtel étrange et selon la logique des mirages qui guide le passage, le narrateur entre dans la chambre à coucher :

Bientôt on me fit monter dans la chambre 43, mais l'atmosphère était si désagréable et ma curiosité si grande que, mon « cassis » bu, je redescendis l'escalier, puis, pris d'une autre idée, je remontai et dépassai l'étage de la chambre 43, allai jusqu'en haut. Tout à coup, d'une chambre qui était isolée au bout d'un couloir me semblèrent venir des plaintes étouffées. Je marchai vivement dans cette direction et appliquai mon oreille à la porte. « Je vous en supplie, grâce, grâce, pitié, détachez-moi, ne me frappez pas si fort, disait une voix. Je vous baise les pieds, je m'humilie, je ne recommencerai pas. Ayez pitié. – Non, crapule, répondit une autre voix, et puisque tu gueules et que tu te traînes à genoux, on va t'attacher sur le lit, pas de

---

<sup>438</sup> RTP, IV, 388-389.

pitié », et j’entendis le bruit du claquement d’un martinet, probablement aiguisé de clous car il fut suivi de cris de douleur. Alors je m’aperçus qu’il y avait dans cette chambre un œil-de-bœuf latéral dont on avait oublié de tirer le rideau ; cheminant à pas de loup dans l’ombre, je me glissai jusqu’à cet œil-de-bœuf, et là, enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher, recevant les coups d’un martinet en effet planté de clous que lui infligeait Maurice [un prostitué], je vis, déjà tout en sang, et couvert d’ecchymoses qui prouvaient que le supplice n’avait pas lieu pour la première fois, je vis devant moi M. de Charlus<sup>439</sup>.

Alors, tout comme le théâtre nocturne qui figure dans *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* (dont nous avons déjà traité), où le narrateur pendant un instant onirique se sent comme un personnage dans un conte oriental qui reçoit la bastonnade, on retrouve une situation pareille dans ce passage. Mais ici, on ne peut plus être sûr si l’on est dans le domaine du sommeil ou de la réalité. Ce que le narrateur a vécu ailleurs dans le monde du sommeil, Charlus le vit dans cet hôtel de mirages. Peut-on vraiment être sûr que le narrateur n’est pas endormi dans sa chambre 43, rêvant de Charlus fouetté ? Le rideau, l’œil-de-bœuf, les plaintes étouffées, l’obscurité des couloirs de l’hôtel, ce que le narrateur voit dans la chambre de Charlus, le rapport entre cet événement et le théâtre onirique qui a déjà été évoqué dans notre chapitre précédent, tout cela semble former un entrelacs particulier, prenant la forme d’une transversalité réciproque, où le « dedans » du monde du sommeil se mêle au « dehors » du monde réel. Plus tard, en parlant avec le propriétaire de cet établissement, Jupien, un giletier devenu proxénète, le narrateur rapproche ce qu’il a observé dans l’hôtel du monde incertain des *Mille et une nuits*, où on ne peut distinguer le réel de l’hallucination:

En attendant, dis-je à Jupien, cette maison est tout autre chose, plus qu’une maison de fous, puisque la folie des aliénés qui y habitent est mise en scène, reconstruite, visible. C’est un vrai pandémonium. J’avais cru comme le calife des *Mille et une nuits* arriver à point au secours d’un homme qu’on frappait, et c’est un autre conte des *Mille et une nuits* que j’ai vu réalisé devant moi, celui où une femme, transformée en chienne, se fait frapper volontairement pour retrouver sa forme première<sup>440</sup>.

Les événements de cet hôtel sont représentés comme une suite de contes tirés des *Mille et une nuits*, rejoués par les convives dans une atmosphère onirique et hallucinante. Cette mise en scène d’une sorte de réception nocturne dans un domaine obscur où il est difficile de faire la distinction entre l’état de veille et le sommeil se manifeste dans une autre œuvre moderniste du début du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir *Le Grand Meaulnes* d’Alain-Fournier. Les chapitres de ce roman qui abordent l’expérience particulière du personnage principal, Meaulnes, dans un

---

<sup>439</sup> RTP, IV, 394.

<sup>440</sup> RTP, IV, 411.

« domaine mystérieux », Thierry Laget les rapproche de certains instants quasi-oniriques de la *Recherche* :

Cette époque de sa jeunesse [sc. du narrateur] est comme un paradis perdu, semblable à ce ‘domaine mystérieux’ du *Grand Meaulnes* où les lueurs aperçues à travers la brume, les bruits résonnant dans la nuit, le reflet des bougies sur les verres de champagne confèrent à la réalité l’apparence d’un songe<sup>441</sup>.

Même si ce n’est pas au passage de la *Recherche* que nous venons d’examiner que se réfère le rapprochement de Laget entre cette œuvre et *Le Grand Meaulnes*, il constate une certaine parenté entre les chapitres traitant du « domaine mystérieux » chez Alain-Fournier, et les moments incertains de la *Recherche* où le sommeil et la réalité se confondent. Dans les chapitres dont il est question, Meaulnes, jeune écolier et le personnage principal de ce récit, se rend dans une forêt où il tombe sur un domaine mystérieux. Il entre dans cette maison en cachette et s’endort dans une chambre. Au réveil il se rend compte que les habitants étranges de cette maison sont en train de faire la fête. Le passage commence ainsi :

[J]uste au-dessus du siège d’un haut char à bancs, une fenêtre des annexes à demi ouverte. Deux barreaux de fer, comme on en voit derrière les domaines aux volets toujours fermés des écuries, avaient dû clore cette ouverture. Mais le temps les avait descellés. « Je vais entrer là, se dit l’écolier, je dormirai dans le foin et je partirai au petit jour [...] » Il franchit le mur, péniblement, à cause de son genou blessé, et, passant d’une voiture sur l’autre, du siège d’un char à bancs sur le toit d’une berline, il arriva à la hauteur de la fenêtre, qu’il poussa sans bruit comme une porte. Il se trouvait non pas dans un grenier à foin, mais dans une vaste pièce au plafond bas qui devait être une chambre à coucher<sup>442</sup>.

Nous aborderons dans un premier temps les parallèles entre ce passage et celui cité ci-dessus où le narrateur tombe sur la maison close. Les deux personnages trouvent (bien qu’il y ait de grandes différences entre les lieux évoqués) un domaine mystérieux après avoir erré dans l’obscurité, Meaulnes dans l’obscurité de la forêt et le narrateur dans l’obscurité de Paris. Les deux sont à ce moment des deux récits en proie à une crise ; le narrateur de la *Recherche* parce qu’il ne parvient pas à écrire son livre, s’enfuyant donc de cet échec momentané, et le jeune Meaulnes parce qu’il est en fuite (il vient de fuir l’école où il habite), trouvant sa vie de jeune écolier ennuyeuse. Derrière les volets entrouverts, les deux personnages voient quelque chose qui les attire. Les deux cherchent une chambre à coucher et quelque part où ils puissent se remettre un peu. Le narrateur a soif, Meaulnes a mal au genou. Au réveil, Meaulnes se met à explorer les environs, tout comme le narrateur avait exploré l’hôtel :

<sup>441</sup> RTP, II, p. 1508.

<sup>442</sup> Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Émile-Paul [1913], 1964, p. 57.

Tout au bout de celui-ci [sc. d'un couloir] passait un couloir *transversal*. Meaulnes hésitait s'il allait pousser jusqu'au fond ou bien ouvrir une des portes derrière lesquelles il entendait un bruit de voix, lorsqu'il vit passer dans le fond deux fluettes qui se poursuivaient. Il courut pour les voir et les rattraper, à pas de loup, sur ses escarpins<sup>443</sup>.

Notons que Meaulnes explore les couloirs *transversaux*. Au bout d'un de ces couloirs il entend « un bruit de voix » (comparons cela à la situation du narrateur qui, en explorant les couloirs de l'hôtel entend « des plaintes étouffées »), puis Meaulnes s'approche des voix à pas de loup, tout comme le narrateur qui en « cheminant à pas de loup dans l'ombre » se glisse pour observer ce qui se passe dans la chambre de Charlus. La partie qui raconte la fête mi-rêvée et mi-vécue dans le *Grand Meaulnes* se termine de la façon suivante :

Après cette fête où tout était charmant, mais fiévreux et fou, où lui-même avait si follement poursuivi le grand pierrot, Meaulnes se trouvait là plongé dans le bonheur le plus calme du monde [...] Alors ce fut un rêve comme son rêve de jadis. Il put imaginer longuement qu'il était dans sa propre maison [...]<sup>444</sup>

La fête où assiste Meaulnes est fiévreuse et folle – il l'a vécue comme un rêve qui s'est entremêlé au réel. Le narrateur évoque le même enchaînement du réel et de l'onirique dans les dernières phrases d'« Une nuit transparente » :

Et [Charlus] affectait de redouter les gothas, non qu'il en éprouvât l'ombre de peur, mais pour avoir le prétexte, dès que les sirènes retentissaient, de se précipiter dans les abris du métropolitain où il espérait quelque plaisir des frôlements dans la nuit, *avec de vagues rêves de souterrains moyenâgeux et d'in pace*. En somme, son désir d'être enchaîné, d'être frappé, *trahissait dans sa laideur un rêve aussi poétique que chez d'autres le désir d'aller à Venise ou d'entretenir des danseuses*. Et M. de Charlus tenait tellement à ce que *ce rêve lui donnât l'illusion de la réalité*, que Jupien [le proxénète] dut vendre le lit de bois qui était dans la chambre 43 et le remplacer par un lit de fer qui allait mieux avec les chaînes<sup>445</sup>.

Les rêves de Charlus évoquent, dans cette citation, des espaces souterrains (enjeu que nous avons abordé dans le chapitre précédent), ils sont « poétiques » mais ils donnent avant tout *l'illusion de la réalité*. Proust est moins romantique et plus ironique dans sa conclusion qu'Alain-Fournier, mais on y retrouve une réflexion pareille sur le rapport entre les rêves et une expérience vécue où la réalité s'impose sur le sommeil, et l'inverse : les deux états s'entremêlent.

Nous avons vu comment l'espace du sommeil erre et s'introduit dans un Paris « réel », mais en observant que les dernières remarques du narrateur abordent les rêves de Charlus, on

<sup>443</sup> Nous soulignons. Alain-Fournier, *op. cit.*, p. 64.

<sup>444</sup> Alain-Fournier, *op. cit.*, p. 70.

<sup>445</sup> Nous soulignons. *RTP*, IV, 419.

ne peut que se demander si l'espace du sommeil du narrateur et celui de Charlus ne se sont confondus, de la même façon que ceux du narrateur et d'Albertine dans *La Prisonnière*. Cette supposition n'est pas impossible si l'on considère la formulation paradoxale de la dernière phrase. Nous avons vu que le narrateur sort de la chambre 43 et retrouve au bout du couloir la chambre où Charlus est fouetté. Pourtant, les dernières lignes indiquent en fait que la chambre habituelle de Charlus, dans laquelle il met un nouveau lit est la chambre 43, qui est celle du narrateur. Ce paradoxe, qui pourrait facilement passer inaperçu, montre que nous ne sommes pas dans une logique réelle, nous sommes dans la logique du sommeil où les personnes ainsi que les espaces peuvent se confondre.

On voit donc comment dans cette dernière partie, « Une nuit transparente », les deux tendances du sommeil transversal se manifestent : celui du sommeil partagé qui est à la fois, comme nous l'avons constaté en analysant « La Regarder dormir », *commun* et *scindé*, et la tendance de l'espace du sommeil à se mêler à un lieu réel comme nous l'avons suggéré en examinant « Venise Nocturne ».

La transversalité est donc un mouvement, un rythme du récit qui se fait connaître surtout dans le dernier volet de la représentation du sommeil chez Proust. Cette dimension du texte est caractérisée par le dépassement de l'intériorité du sommeil confiné au corps dormant et son épanchement dans le monde réel. L'impossibilité de cerner le dedans et le dehors de l'espace du sommeil dans cette partie le rend transversal. L'espace du sommeil se mesure et se définit enfin avant tout au moyen de son extériorisation, son errance, telle que nous l'avons définie au début de ce chapitre, et au moyen de sa relativité fondamentale, faisant du narrateur et des autres personnages qui figurent dans la *Recherche* des dormeurs éveillés.

## 7. Conclusion

Nous avons dans la présente étude analysé la représentation du sommeil dans *À la recherche du temps perdu* comme une sorte de triptyque littéraire – un ensemble dont la progression interne se développe à travers trois volets. Si la critique proustienne a souvent abordé les instants oniriques chez Proust séparément, comme des occurrences fragmentaires et éparpillées dans le texte, nous avons plutôt cherché à montrer qu'ils sont liés et qu'ils constituent un ensemble dans le texte qui se laisse cerner si l'on considère quelques enjeux centraux par rapport à sa représentation. Déjà au début de notre étude, nous avons proposé quelques paramètres fondamentaux à partir desquels nos analyses se sont par conséquent construites. Il a avant tout été question des aspects suivants : le paradoxe de l'expérience du sommeil, la spatialité du sommeil telle qu'elle paraît dans la *Recherche*, et le changement qui a lieu au cours de l'œuvre au niveau esthétique en ce qui concerne la description du sommeil.

C'est en premier lieu par ces derniers aspects que nous espérons avoir apporté une facette à la recherche sur l'œuvre de Proust : d'abord en cernant les instants oniriques de la *Recherche* pour les décrire comme un espace, cet espace possédant une certaine matérialité qui le fait ressembler aux descriptions des lieux figurant dans l'œuvre ; ensuite par la description d'une certaine continuité, voire une progression de cet ensemble, liée à une intertextualité dont la forme peut être plus ou moins explicite ou subtile.

L'une des premières idées présentées dans notre étude a donc été la *nature paradoxale du sommeil*. C'est une expérience qui est vécue mais qui ne peut pas être véritablement représentée, demeurant par conséquent toujours fictive et incertaine. Pourtant, les personnages de la *Recherche* explorent, vivent, éprouvent, craignent et désirent dans le sommeil comme s'ils vivaient réellement les événements et les impressions qui se déroulent dans leur sommeil. Il s'avère dès l'ouverture de la *Recherche*, avec son caractère onirique, que le sommeil dans l'univers proustien est perçu comme une véritable expérience, *une seconde vie*.

Le fait que Proust le représente ainsi indique qu'il ne faut pas l'aborder uniquement par les approches proposées par les théories psychanalytiques et freudiennes. Selon la psychanalyse, le rêve n'est qu'une fausse expérience, mais chez Proust il se manifeste de façon beaucoup plus réelle. Il a donc fallu explorer comment Proust résout la contradiction inhérente au sommeil : comment représenter une expérience véritable qui paradoxalement échappe à toute représentation référentielle ? Il a été suggéré que c'est en structurant le moi du narrateur autour de la notion d'un dormeur éveillé que ce défi est surmonté dans la *Recherche*.

La gageure de la représentation du sommeil est également résolue chez Proust à travers une *spatialisation* du sommeil où l'endormissement est souvent décrit comme un *déplacement* dans un autre espace, un espace qui est rendu en employant des mots comme : un monde, une contrée, un univers, un appartement, un jardin, une chambre, donc en employant un vocabulaire spatial. En présentant le sommeil comme l'un des *espaces* de la *Recherche* dans lequel le narrateur se rend, Proust parvient à concrétiser cette expérience abstraite, éphémère et avant tout paradoxale.

Afin de comprendre cette spatialisation particulière nous avons, à l'aide de quelques concepts narratologiques et structuralistes, examiné la complexité de la notion de l'espace. Nous avons proposé que le mot « espace » contienne un sens triple de lieu-étendue-durée qui nous a servi de base pour explorer la manifestation des espaces dans la *Recherche*. Dans une telle analyse, le sommeil chez Proust ne fonctionne pas comme un phénomène purement affectif et psychologique, mais plutôt comme l'un des espaces (dans son sens triple) de la *Recherche* qui précisent l'image des personnages ainsi que les idées et les conceptions du narrateur sur l'art, sur l'amour, et sur la vie plus généralement : sans les espaces proustiens, ces aspects ne seraient que des abstractions, et c'est pourquoi nous avons cherché à en approfondir la compréhension. Cette analyse de la manifestation des espaces a principalement été menée au niveau intratextuel à l'aide de comparaisons entre les procédés littéraires employés pour décrire le sommeil et ceux utilisés pour les espaces plus tangibles. Une telle comparaison montre qu'il y a certaines convergences quant à la sémiologie de la limite et l'imagerie employées lors de la représentation de l'expérience onirique et l'expérience des villes, des chambres et des jardins par exemple, ce qui suggère que les deux expériences sont semblables. Une analyse intratextuelle du sommeil nous a donc permis de le lire en tant qu'espace dans l'univers propre à la *Recherche*.

Le deuxième niveau de notre étude se compose d'aspects intertextuels du monde du sommeil. Nous avons ainsi cerné trois tendances esthétiques liées à la description de l'espace onirique, nous avons nommées les trois *volets* de l'espace du sommeil dans la *Recherche*. L'approche intertextuelle nous a fourni un outil structurant permettant d'élucider les rapports entre l'œuvre de Proust et quelques tendances esthétiques et les significations que ces rapports peuvent engendrer ou élucider. Ce que ces changements esthétiques apportent au niveau de la compréhension du roman a été discuté dans trois chapitres analytiques abordant les influences des textes scripturaires, du romantisme noir et enfin du modernisme littéraire du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans le premier volet, qui se manifeste surtout dans *Du Côté de chez Swann*, le sommeil paraît comme un lieu sacré dans lequel le narrateur espère pouvoir entrer en contact avec un

au-delà mystérieux, une sorte de royaume des muses, de la révélation et du salut (artistique). Nous avons en premier lieu considéré les rapports qui existent entre la représentation du sommeil dans ce premier tome et la manière selon laquelle le sommeil est décrit dans l'Ancien Testament et dans d'autres sources et pratiques exégétiques, surtout judéo-chrétiennes. Cette analyse nous a permis de constater qu'il y a dans cette première partie une mobilisation des métarécits inhérents aux textes scripturaires. Toutefois, leur présence n'a qu'une fonction structurante et la notion du sacré et de Dieu est toujours détournée et manipulée chez Proust. Dans la *Recherche* c'est plutôt la richesse narrative de ces récits religieux qui est utilisée.

Puis, à partir d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* jusqu'à *Sodome et Gomorrhe*, on peut observer ce que nous avons appelé « un changement de climat intertextuel », où le narrateur ne considère plus le monde du sommeil comme un lieu créant un lien entre l'homme et le sacré, mais plutôt comme un lieu où les pulsions noires et transgressives de son existence peuvent être observées, (re)vécues et explorées. Un rapprochement entre l'œuvre de Proust et quelques représentants du romantisme noir, comme Gérard de Nerval, Charles Baudelaire et Samuel Coleridge a été proposé afin de suggérer que Proust dans ce deuxième volet mobilise une esthétique du romantisme noir pour représenter l'espace du sommeil et sa sensualité charnelle. Nous avons donc pu observer comment la description du sommeil change dans cette partie, passant d'une focalisation sur l'esprit à une focalisation sur le corps. Ce qui préoccupe le narrateur désormais n'est plus la notion du sacré mais plutôt le corps et toutes ses pulsions. Alors que le personnage change et évolue, la représentation de son monde onirique change simultanément. Le monde intérieur et le monde extérieur suivent un développement parallèle.

Enfin, dans le dernier volet de notre étude, nous avons montré la relativité de la ligne de démarcation entre le monde du sommeil et le monde réel du narrateur à partir de *La Prisonnière* jusqu'à la fin de la *Recherche*, c'est-à-dire *Le Temps retrouvé*. Le monde du sommeil devient alors un espace relatif qui ne respecte plus l'espace de son jeu, à savoir la frontière entre l'état de sommeil et l'état de veille, entre la nuit et le jour, troublant ainsi toute certitude du réel et du vécu du narrateur. Dans cette dernière partie nous avons examiné dans quelle mesure Proust, dans les derniers tomes de son œuvre, intègre également une esthétique moderniste en ce qui concerne la représentation du sommeil, mobilisant une approche descriptive qui rappelle celle de James Joyce, de Thomas Mann et d'Alain-Fournier parmi d'autres écrivains de cette époque.

Cette répartition en trois stades peut être rapprochée à un triptyque dans la peinture avec ses trois volets racontant une seule histoire. C'est donc un ensemble narratif malgré ses trois parties séparées. Chez Proust la représentation du sommeil progresserait ainsi de la façon suivante : l'espace onirique passe d'un espace *sacré* à un espace *profane*, devenant à la fin un espace *relatif*, qui ne respecte plus les lois et l'ordre de la rationalité qui lui sont imposés et qui le confinent dans le corps endormi. Le monde du sommeil s'épanche ainsi dans la vie et s'impose dans le domaine de ce qui est normalement nommé l'état de veille. À la fin de la *Recherche* le narrateur est devenu un être impossible dans une existence paradoxale – un dormeur éveillé.

## Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel et PETITJEAN, André, *Le Texte Descriptif*, Paris, Nathan, 1989.
- ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes*, Émile-Paul, [1913] 1964.
- ALTER, Robert, *The World of Biblical Literature*, New York, Harper Collins, BasicBooks, 1992.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, Les Presses Universitaires De La France, [1957] 1961.
- BAR, Shaul, *A Letter That Has Not Been Read: Dreams in the Hebrew Bible*, Cincinnati, Hebrew Union College Press, 2015.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », [1957] 1987.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, José Corti, [1868] 1942.
- BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Le Livre de Poche coll. « Biblio Essais », [1939] 1993.
- BELL, Stuart, *Proust's Nocturnal Muse*, New York, Columbia University Press, 1962.
- BENHAÏM, André, *Panım: les visages de Proust*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- BERL, Emmanuel, *Sylvia*, Coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1952.
- BIZUB, Edward, *Proust et le moi divisé: la Recherche, creuset de la psychologie expérimentale 1874-1914*, Genève, Librairie Droz, 2005.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 1980.
- BONNET, Hervé, « L'errance de l'existence », *Equinoxes*, no. 10, Providence, 2008 : [http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10\\_bonnet.html](http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_bonnet.html).
- BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883.
- BOWIE, Malcolm, *Proust Among the Stars*, New York, Columbia University Press, 2000.
- BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, NRF Gallimard, 1997.
- BREEUR, Roland, *Singularité et sujet : une lecture phénoménologique de Proust*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2000.
- BRUN Bernard « Le dormeur éveillé. Genèse d'un roman de la mémoire », *Études proustiennes* vol. 11, no. 11, 1982, pp. 241-315.

- BRUN Bernard, « Étude génétique de l'ouverture de la prisonnière » *Cahiers Marcel Proust*, no. 14, 1987, pp. 211-287.
- BRUN Bernard, « Le Fauteuil magique », dans Houppermans, Sjef, (Éd.) *Mille et une nuits dans la Recherche*, Amsterdam et New York, Éditions Rodopi, 2004, pp. 11-29.
- BRYSON, Cynthia B., « The Imperative Daily Nap; or Aschenbach's Dream in *Death in Venice* », *Studies in Short Fiction*, no. 29, vol. 2, 1992, pp. 181-193.
- CANET, Nicole, *Hôtels garnis, garçons de joie, prostitution masculine. Lieux et fantasmes à Paris de 1860 à 1960*, Paris, Les Éditions de Nicole Canet, 2012.
- CANO, Christine M., *Proust's Deadline*, Urbana and Chicago, the University of Illinois Press, 2006.
- CARANFA, Angelo, *Proust and the Creative Silence*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1990.
- CHAPLIN, Sue, « Literary And Cultural Contexts : Key Figures, Contexts, Genres and Movements », *The Romanticism Handbook*, New York, Continuum, 2011, pp. 14-52.
- CHAUDIER, Stéphane, *Proust et le langage religieux : La cathédrale profane*, Paris, Honoré Champion, Coll. « Recherches Proustiennes, 2 », 2004.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Delphi Samuel Taylor Coleridge the Complete Works*, Hastings, Delphi Classics, 2013.
- COLOMBANI, Florence, *Proust-Visconti : histoire d'une affinité élective*, Paris, Philippe Rey, 2006.
- COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, P-U Paris-Sorbonne, 2003.
- COON, Lynda, L., « Reviewed work: *Dreams, Visions, and Spiritual Authority in Merovingian Gaul* by Isabel Moreira », *Speculum*, vol. 77, no. 2, Medieval Academy of America, 2002, p. 173.
- DANIUS, Sara, *Prousts motor*, Stockholm, Bonnier essä, 2000.
- DÉCHANET-PLATZ, Fanny, *L'écrivain, le sommeil et le rêve : 1800-1945*, Paris, NRF Gallimard, 2008.
- DÉCHANET- PLATZ, Fanny, « Voyages oniriques chez Nodier, Nerval et Mérimée : un aller simple ? », Site des Cahiers d'Études Nodiéristes, mis en ligne le 10 janvier 2012a. [http://www.cahiers-nodieristes.fr/voyages\\_oniriques\\_chez\\_Nodier\\_Nerval\\_Merimee.pdf](http://www.cahiers-nodieristes.fr/voyages_oniriques_chez_Nodier_Nerval_Merimee.pdf).
- DÉCHANET-PLATZ, Fanny, « Le sommeil et les rêves dans *À la recherche du temps perdu* : Proust lecteur d'Alfred Maury », *Fabula / Les colloques*, Littérature, psychologie, psychanalyse, 2012b, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1638.php>.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.

DELEUZE, Gilles, « Table ronde », *Cahiers Marcel Proust*, t. 7, Paris, Gallimard, 1975, pp. 29-55.

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions Gallimard, 1980.

DESCHAMPS, Nicole, « Le sommeil-rêve comme laboratoire du texte proustien », *Études Françaises*, vol. 30, no. 1, 1994, pp. 59-79.

ELLMAN, Richard, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

ERMAN, Michel *Le bottin des lieux proustiens*, coll. « La petite vermillon », Paris, Gallimard, 2011.

FABRE, Côme, *L'Ange du bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, Berlin, Hatje Cantz, 2013.

FARBMAN, Herschel, *The Other Night, dreaming writing and restlessness in twentieth century literature*, New York, Fordham University Press, 2008.

FEHRMAN, Carl, *Poetic Creation. Inspiration or Craft*, Minnesota, University Of Minnesota Press, 1980.

FLANNERY, Frances « Dreams and Visions in early Jewish and early Christian Apocalypses and Apocalypticism », *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 104-123.

FONG, Allison et MORENO, Maria, « Éditorial », *Equinoxes*, no. 10, Providence, 2008.  
[https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10\\_editorialfinal.html](https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_editorialfinal.html).

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, Coll. « Quatro », 1984.

FOUCAULT, Michel, *Préface à la transgression*, Paris, Nouvelle Éditions Lignes, 2012.

FRAISSE, Luc, *La petite musique du style*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

GAY, Christophe, « L'espace discontinu de Marcel Proust », *Géographie et cultures*, no. 6, 1993. [http://www.mgm.fr/ARECLUS/page\\_auteurs/Gay14.html](http://www.mgm.fr/ARECLUS/page_auteurs/Gay14.html).

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil Poétique, 1982.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

GOEDENDORP, Romana et HOUPPERMANS, Sjef, (éd.) *Proust et le théâtre*, Paris, Éditions Rodopi, 2006.

GOGA, Yvonne, « Le rêve de la 'mer gothique' », dans Houppermans, Sjef, (éd.) *Mille et une nuits dans la Recherche*, Éditions Rodopi, 2004, pp. 139-157.

HAMON, Philippe, *L'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981.

HAND, Richard, J., *Grand-Guignol : The French Theatre of Horror*, London et Exeter, University of Exeter Press, 2010.

HARTMAN, Janine, C., « Hartman on Praz's Romantic Agony », *H-ideas*, 2000.  
<https://www.h-net.org/reviews/showpdf.php?id=4423>.

- HAYES, Elizabeth R. et TIEMAYER Lena-Sofia (éd.), *'I Lifted My Eyes and Saw': Reading Dream and Vision Reports in the Hebrew Bible*, London, Bloomsbury, 2014.
- HERSANT, Yves, *La renaissance et le rêve : Bosch, Véronèse, Greco*, Paris, RMN, 2013.
- HICKS, Eric, C., « Swann and the World of Sleep », *Yale French Studies*, no. 34, 1965, pp. 106-116.
- HOUPPERMANS, Sjef, (éd.) *Mille et une nuits dans la Recherche*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2004.
- HOUPPERMANS, Sjef, *Proust constructiviste*, Amsterdam et New York, Éditions Rodopi, 2007.
- HUBERT, Judd David, *L'esthétique des Fleurs du mal. Essai sur l'ambiguïté*, Genève, Slatkine Reprints, 1993.
- DE HULLU-VAN DOSELAAR, Nell, *Proust et le théâtre*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2006.
- JAY, Mike, *Emperor of Dreams: Drugs in the nineteenth century*, Cambridge, Dedalus Publishing, 2011.
- JORDAN, Jack, L., *Marcel Proust's A la recherche du temps perdu : a search for certainty*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1993.
- JOUVE, Vincent, *La Poétique Du Roman*, Paris, Armand Colin, 2001.
- KENNER, Hugh, *Dublin's Joyce*, London, Chatto and Windus, 1955.
- KIM, Kowoon, *Incubation as a Type-Scene in the 'Aqhatu, Kirta, and Hannah Stories*, Leiden, Brill, 2011.
- KRISTEVA, Julia, « Discours et texte. Le texte comme pratique signifiante », *Linguistique et littérature, Colloque de Cluny 16-17 avril 1968*, Numéro Spécial, Paris, La Nouvelle Critique, 1969.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Tel Quel », 1980.
- KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994.
- LAURENT, Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*. Paris, PUF, 2002.
- LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, 4 éd. Economica, Coll. « Ethnosociologie », [1974] 2000.
- LEHRER, Jonathan, *Proust was a neuroscientist*, Edinburgh, Canongate Books, 2012.
- LEWIS, Pericles, *Religious experience and the modernist novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- LEWIS, Pericles, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007.

- LIMIDO-HEULOT, Patricia, *Les Arts et l'expérience de l'espace*, Paris, Éditions Apogée, 2015.
- LINELL, Per, *Approaching Dialogue*, Amsterdam, John Benjamins, 1998.
- LOWRY, Martin, « Albertine and the Inverted Mirrors: Reflection of Geographic and Ethnic Otherness », *French Forum*, vol. 6. no. 2-3, 2011, pp. 97-117.
- LYE, John, « Some Attributes of Modernist Literature », 1997  
<https://www.brocku.ca/english/courses/2F55/modernism.php>.
- MANN, Thomas, *La Mort à Venise*, Paris, Fayard, [1913] 2014.
- MARANTZ, Enid G., *Le tournant du siècle : le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, Berlin, Degryter, 1995.
- MAVOR, Carol, *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, London, I.B Tauris, 1996.
- MELNICK, Daniel, *The Fullness of Dissonance: Modern Fiction and the Aesthetics of Music*, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 1984.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1982.
- MINGELGRÜN, Albert, *Thèmes et structures bibliques dans l'œuvre de Marcel Proust*, Lausanne, Éditions L'âge d'homme, 1978.
- MIZUNO, Hisashi, « Corps et âme dans Aurélia de Gérard de Nerval », *Romantisme*, No. 127, 2005, pp. 59-77.
- MOREIRA, Isabel, *Dreams, Visions, and Spiritual Authority in Merovingian Gaul*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
- MROZ, Piotr, « The Conflicting World-Views of the Traditional and the Modernist Novel », *Temporality in Life as Seen through Literature*, Hanover New Hampshire, Springer, 2007, pp. 129-142.
- MUHLSTEIN, Anka, *La bibliothèque de Marcel Proust*, Paris, Odile Jacob, 2013.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust Musicien*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1993.
- NEMOTO, Misako, « Le Sommeil proustien ou une nouvelle phénoménologie du présent », dans Houppermans, Sjef, (éd.) *Mille et une nuits dans la Recherche*, Amsterdam et New York, Éditions Rodopi, 2004, pp. 121-139.
- NERVAL de, Gérard, *Œuvres de Gérard de Nerval*, Paris, Classiques Garnier, tome I, 1958.
- OUVRARD, Mathilde « La chair, la mort et le diable dans la littérature romantique : de bien sombres pages », *Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, Dossier de l'art hors-série, no. 20, mars 2013 (exposition au musée d'Orsay).
- PATRY, Jacques, *L'interdit, la transgression, Georges Bataille et Nous*, Québec, Presses de L'université Laval, 2012.

- PENESCO, Anne, *Proust et le violon intérieur*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2011.
- PENN, James R., *Rivers Of The World : a Social, Geographical, and Enviromenal Sourcebook*, Santa Barbara, Denver & Oxford, ABC Clio, 2001.
- PEREC, Georges, *Un homme qui dort*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1967] 1990.
- PÉREZ-RINCÓN, Hector, « La Lanterne magique : Illusion, imagination et rêve chez Marcel Proust et chez sœur Juana Inès de la Cruz », dans Houppermans, Sjef, (éd.) *Mille et une nuits dans la Recherche*, Éditions Rodopi, 2004, pp. 65-83.
- PIETTE, Adam, *Remembering and the Sound of Words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- PITTIN-HEDON, Marie-Odile, *Marges et effets de miroir*, Grenoble, Ellug, 2004.
- POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Le romantisme noir*, Paris, Gallimard, [1930], 1999.
- PRIGENT, Gaël « Spiritualité décadente » dans Millet, Olivier (éd.), *La spiritualité des écrivains*, Paris, Adriel, 2008, pp. 323-355.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Folio Essais/Gallimard, 1954.
- PROUST, Marcel, *Correspondance*, tome IX, Paris, Plon, 1982.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 4 tomes, 1987-1989.
- PROUST, Marcel, *La mémoire involontaire : montage inédit de textes d'À la recherche du temps perdu*, Paris, Typographies expressives, 2010.
- PROUST, Marcel, *Le Sommeil et les rêves : montage inédit de textes d'À la recherche du temps perdu*, Paris, Typographies expressives, 2010.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, tome 1, 1998.
- Le Nouveau Petit Robert 2006* (éd. Rey-Debove, Josette et Rey, Alain), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006.
- ROQUE, Maria-Àngels, « Birds : Metaphor of the Soul », *Quaderns de la Mediterrània*, European Institute of the Mediterranean,  
[http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/12/Paginas\\_de\\_Birds\\_Metaphor\\_of\\_the\\_Soul\\_MariaAngels\\_Roqu\\_e-6.pdf](http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/12/Paginas_de_Birds_Metaphor_of_the_Soul_MariaAngels_Roqu_e-6.pdf).
- SCHEUB, Harold, *Story*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998.
- SCHLÖNDORFF, Volker, « A propos de l'adaptation d'*Un amour de Swann*. Notes de travail », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, n° 34, 1984, pp. 178-191.
- SCHMID, Marion, *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- SCHMID, Marion, « Decadence and the fin de siècle », dans Adam Watt (éd.), *Marcel Proust in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 51-59.

SCHULTE NORDHOLT, Annelies, « Le Dormeur éveillé comme figure du moi proustien », *Neophilologus*, Amsterdam, Kluwer Academic Press, 1996, pp. 539-554.

SHEA, William H, *Daniel: A Reader's Guide*, Nampa, Pacific Press Publishing, 2005.

SIMON, Anne, « De *Sylvie* à la *Recherche* : Proust et l'inspiration nervalienne », *Romantisme*, vol. 27, no. 95, 1997, pp. 39-49.

SQUARZINA, Anna, Isabella, « 'Bis nigra videre Tartara': Proust et la catabase virgilienne », dans Houppermans, Sjef (éd.), *Mille et une nuits dans la Recherche*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2004, pp. 45-65.

TADIÉ, Jean-Yves et Tadié, Marc, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Lac inconnu: entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012.

TALLY, Robert, *Spatiality*, Abingdon, Routledge, 2012.

TOMILSON, Robert, *La Fête galante: Watteau et Marivaux*, Genève, Librairie Droz, 1981.

TOWNSEND, Gabrielle, *Proust's Imaginary Museum*, Bern, Peter Lang, 2008.

VAGO, Davide, « Proust ou l'oralité 'interpolée' dans l'écrit », *Cahiers de littérature orale* [En ligne] 75-76, 2014, mis en ligne le 29 avril 2015, consulté le 17 avril 2016. URL : <http://clo.revues.org/1870>.

VERGNIoux, Alain, « Le Sommeil ». *Le Télémaque*, no. 32, vol. 2, 2007, pp. 21-30.

VERMEIR, Koen. « The magic of the magic lantern (1660-1700) », *The British Journal for the History of Science*, 2005, 38 (2), pp.127-159.

VERNET, Mathieu, *Mémoire et oubli de Baudelaire dans l'œuvre de Proust*, thèse soutenue à Paris-Sorbonne, le 23 novembre 2013.

VION-DURY, Juliette et BRUNEL, Pierre (éd.) *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

WEISS, Antonio, « Harold Bloom, The Art of Criticism No. 1 », *The Paris Review* <http://www.theparisreview.org/interviews/2225/the-art-of-criticism-no-1-harold-bloom>.

WESTPHAL, Bernard, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les éditions de minuit, 2007.

WILSON, Edmund, *Axel's Castle*, New York, Charles Scribner's Sons, 1931, <https://ia700407.us.archive.org/33/items/axelscastle030404mbp/axelscastle030404mbp.pdf>.

WISE, Pyra, « Pour la bibliothèque de Marcel Proust », *Item* [En ligne], Mis en ligne le: 26 mai 2008 *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 33, 2003 (pp. 144-146). Disponible sur: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=304596>.

WISEMAN, Martha, « Waking to the dream », dans Houppermans, Sjef, (éd.) *Mille et une nuits dans la Recherche*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2004, pp. 83-103.

WYATT, Nick, *Space and Time in the Religious life of the Near East*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2001.

YRIARTE, Charles, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal 1885-1905*, Paris, PUPS ; 2007.

Sites en ligne:

[www.Biblegateway.com](http://www.Biblegateway.com), Toutes les citations de la Bible sont tirées de la traduction de Louis Segond.

[http://next.liberation.fr/sexe/2012/09/04/marcel-proust-une-plume-au-bastringue\\_843625](http://next.liberation.fr/sexe/2012/09/04/marcel-proust-une-plume-au-bastringue_843625)

<http://proust-personnages.fr>

<https://twitter.com/ProustTweet>